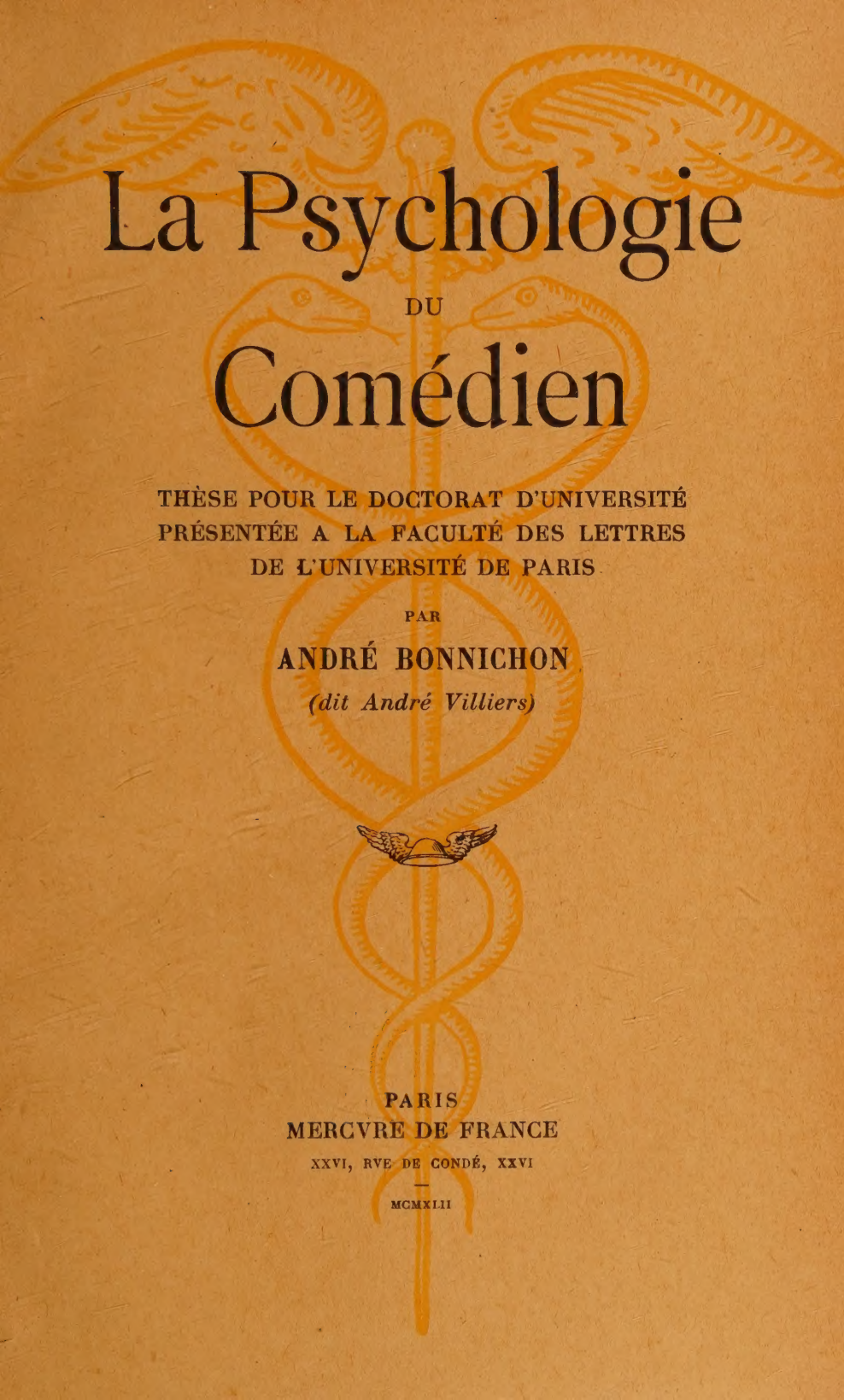




La Psychologie

DU

Comédien

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR
ANDRÉ BONNICHON
(dit André Villiers)



PARIS
MERCURE DE FRANCE

XXVI, RUE DE CONDÉ, XXVI

—
MCMXIII

**LA PSYCHOLOGIE
DU COMÉDIEN**

La Psychologie

DU

Comédien

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

ANDRÉ BONNICHON
(dit André Villiers)



PARIS
MERCURE DE FRANCE
XXVI, RUE DE CONDÉ, XXVI

—
MCMXLII



A LA MÉMOIRE DE MON PÈRE,
A MA MÈRE,
EN HOMMAGE
DE PROFONDE ET AFFECTUEUSE
RECONNAISSANCE

INTRODUCTION

La littérature consacrée au comédien et à son art est abondante et variée. C'est que le jeu de l'acteur, ses larmes et ses rires, ses changements de personnalité, ont toujours piqué la curiosité du penseur comme celle du spectateur et de l'amateur. L'écrivain s'est penché sur cet aspect de la création artistique, et le comédien, par des mémoires, des confessions, des réflexions fréquentes, a cherché à s'expliquer pour lui-même, puis pour les faire connaître, les mystérieuses opérations de son action dramatique et de ses sentiments scéniques. A certaines époques le monde des lettres et du théâtre s'est plus particulièrement attaché à la question; la discussion s'est faite vive, les débats très amples se sont passionnés, comme au temps de Coquelin et d'Irving. Cependant, jusqu'ici, la philosophie a plutôt fait preuve d'une excessive réserve. C'est pourquoi, devant la complexité d'une question où l'étude psychologique se complique de littérature et de polémique, devant l'hétérogénéité des opinions émises, contradictoires mais formelles, notre premier soin doit être de situer le problème, de le dégager de tout ce qui l'obscurcit ou le pervertit, avant d'en faire objectivement le tour.

Il n'est pas rare de rencontrer chez les philosophes quelque prévention contre les études des comédiens. D'une façon générale, M. Victor Basch (1) n'accorde qu'une valeur secondaire au témoignage rarement perspicace de l'artiste, ignorant tout du mécanisme de son activité créatrice. P. Souriau s'exprime sans ambages : « ... c'est le comédien

(1) V. BASCH : Cf. *Esquisse d'une esthétique musicale et scientifique.*

de profession qui est le moins capable de nous dire exactement ce qui se passe en lui (2). » Des critiques ont nourri les mêmes sentiments de défiance. Félix Larcher, commentant une conférence de Coquelin, soumettait au lecteur quelques réflexions sur l'incapacité radicale de l'artiste à formuler un jugement critique, comme à édifier une théorie générale sur l'art qu'il exerce (3). Assez souvent cependant, de leur côté, les comédiens expriment une entière réserve à l'égard des théoriciens dédaigneux de leurs observations. Ils se demandent même si cette incompréhension réciproque n'est pas le fait d'une fatalité inéluctable. Ainsi Mme Dussane, analysant avec finesse les aspects du « paradoxe du comédien », déclare qu'il est bien difficile de le comprendre « à moins d'être acteur soi-même et de connaître « par l'intérieur » le mystère de ce demi-dédoublément » (4). Situation sans issue où chacun affirmant l'impossibilité pour l'autre de traiter la question, celle-ci risque fort de n'être jamais éclaircie, et qui pourra faire dire de cette étude, aux comédiens qu'elle est d'un esthéticien prétentieux ou d'un philosophe incompréhensif, aux psychologues et aux esthéticiens, qu'elle est d'un comédien ignorant.

L'argument de M. Victor Basch est assurément très fort. Il est bien certain que si curieux qu'il puisse être de son art, l'artiste n'est pas forcément maître en introspection, spécialiste de l'analyse psychologique. Son vocabulaire même peut le trahir; et parfois sa méconnaissance des phénomènes de la vie intellectuelle et sensible lui interdit les explications précises, les interprétations logiques des phénomènes qu'il a ressentis, des états dont il a joui avant de chercher à les comprendre. Les médecins n'ignorent pas avec quelle précaution il faut souvent recevoir les témoignages des malades dont les précisions, bien que sincères, sont à leur insu faussées par l'interprétation de connaissances anatomiques, physiologiques ou pathologiques insuffisantes. Beaucoup d'observations de comédiens appellent

(2) P. SOURIAU : *La suggestion dans l'art*, p. 287.

(3) F. LARCHER : *Artistes et critiques*, *Revue d'art dramatique*, tome IX, 1888, p. 129.

(4) DUSSANE : *Le Comédien sans paradoxe*, p. 11.

cette attitude prudente. Ce qu'ils ont à exprimer est très délicat, inhabituel, mal ou pas connu, et déjà entaché cependant d'idées confuses, reçues par exemple à travers l'éternelle discussion du Paradoxe de Diderot. Il est nécessaire de faire le départ, dans les confidences, entre les faits et les intentions.

En tout cas nous ne saurions retenir la méthode de Souriau pour approfondir la psychologie de l'acteur : « La vie mondaine est une sorte de *commedia dell'Arte*, où chacun improvise son rôle sur un canevas donné... Il est donc plus facile qu'on ne pense d'établir la psychologie du comédien, et de contrôler ce qu'on en dit d'après ses observations personnelles (5). » Si cela est exact, si le mondain est un tel comédien, il doit en avoir les défauts, et victime du travestissement moral dont Souriau accable l'acteur, il perdra comme lui la notion du vrai; il ne saura reconnaître à quel moment il est tout à fait sincère (6) et ses remarques ne lui seront d'aucun secours. Au reste, ce qui n'est peut-être pas parfaitement juste pour le comédien, l'est sans doute pour le mondain; et l'on rencontrera bon nombre de comédiens qui sont des mondains, comme aussi des mondains qui sont des comédiens.

Brémont trouvait (7) — ou croyait trouver — dans l'étude de Souriau une infirmation absolue de la thèse de Diderot, alors que De la Rounat, directeur de l'Odéon, écrivait : « On comprend qu'un artiste aussi maître de soi que l'était Régnier ne peut qu'être de l'avis de Diderot sur la question de savoir si le comédien doit éprouver, en réalité, les sentiments qu'il exprime. La négative ne fait pas de doute (8). » L'absolu, en effet, était alors de règle à ce sujet dans la critique littéraire. Francisque Sarcey tranchait sans retour : « Au reste, il est inutile de s'étendre plus longuement sur une question que Diderot a rendu plus claire que la lumière du soleil (9). » Dans la même revue, trois ans après, W. Archer énonçait avec la même autorité, fort des résul-

(5) P. SOURIAU : *La Suggestion dans l'Art*, p. 287.

(6) Cf. *Ibid.*, p. 290.

(7) Cf. L. BRÉMONT : *Le théâtre et la poésie*.

(8) Cité par L. BRÉMONT. Cf. *Ibid.*, p. 7.

(9) F. SARCEY : *L'acteur*. Revue d'art dramatique, 1886, tome I, p. 13.

tats d'une longue enquête : « Les paradoxistes irréconciliables, trop fiers pour croire ce qui est probable, ont montré une habileté digne d'une meilleure cause en voulant prouver contre l'évidence (10). » La thèse de Diderot était infirmée sans appel.

Ces conclusions définitives et contradictoires nous invitent à la plus grande modestie.

Pour Félix Larcher, l'incapacité de l'artiste à formuler un jugement critique acceptable proviendrait d'abord de sa « foi absolue en son école », et en second lieu de « l'insuffisance de ses connaissances générales » (11).

Quand on déclarerait avec Francisque Sarcey — qui, au reste, exige du grand comédien intelligence et savoir — que « quelques-uns de nos acteurs célèbres sont d'une insignifiance rare, même d'une bêtise authentique » (12), on ne saurait nier l'existence d'artistes intelligents et d'une réelle culture. Mais demande-t-on au comédien d'élaborer une philosophie à partir de sa sensation? L'étrange raisonnement qui refuse le droit de recourir aux témoignages objectifs des seuls intéressés sous prétexte que ceux-ci ne savent en tirer des conclusions critiques!

L'argument du parti pris d'école est plus recevable — un peu curieux tout de même, car il n'intéresse pas seulement les artistes. Les écrivains, les philosophes eux-mêmes et les critiques n'ont-ils pas foi en leur école, et cela les dispense-t-il de s'exprimer et de s'expliquer? Nous le retiendrons parce qu'il est évident que la psychologie du comédien est, en quelque sens, fonction de l'esthétique dramatique de laquelle il se réclame. L'acteur sur-marionnette de M. Gordon Craig n'est pas celui du Théâtre Libre de M. Antoine. Au psychologue d'en étudier les différences. C'est pourquoi nous devons porter une grande attention aux opinions des théoriciens de la scène qui ont longuement médité sur leur art. Ce sont des lettrés, des penseurs en même temps que des artistes. On trouve à les lire, ou à leur parler, cette même curiosité très vive de leur métier. Ils s'inquiètent

(10) W. ARCHER : *Physiologie de l'acteur*. Revue d'art dramatique, avril-juin 1889, p. 274.

(11) Cf. *op. cit.*, p. 341.

(12) *Op. cit.*, p. 9.

des problèmes de la mise en scène mais aussi et toujours de ceux de l'interprète.

Ils font la plupart du temps carrière de comédiens et connaissent, comme le demande Mme Dussane, la question « par l'intérieur ». Si ce jugement du Comédien sans paradoxe qui réserve au seul acteur la possibilité de comprendre ses états privilégiés est trop absolu, c'est qu'il trahit la secrète satisfaction, souvent rencontrée chez le comédien, d'une joie qui lui est propre, d'une exultation dont le caractère mystérieux pour le profane a d'autant plus de prix. Certes il faut avoir été malheureux pour parler du malheur; il faut être mère pour goûter les joies maternelles. Cependant Tolstoï a su dépeindre les sensations physiques de l'allaitement au grand étonnement des mères. Et s'il est nécessaire de boire pour éprouver les sensations de l'ivresse, il n'en est pas moins vrai que le physiologiste sait à merveille les processus d'inhibition et d'excitation qui provoquent l'allégresse, le vertige, les troubles de la parole et de l'équilibre consécutifs à l'absorption immodérée de l'alcool. La psychologie du comédien n'est pas impénétrable, elle est à étudier. Il en sera seulement d'elle comme de toute autre étude qui ne prétend qu'à la connaissance exacte des faits. La joie certaine, ni imaginative, ni intuitive, de percevoir la teinte affective de l'émotion scénique et d'en ressentir la secrète délectation, en reste évidemment au comédien.

Nous avons fait porter nos observations sur d'abondants témoignages, provoqués ou non, recueillis systématiquement en vue de telle question précise, ou bien au hasard des conversations de coulisse, de studios ou de tournées. Notre enquête ne s'est pas bornée à dix ou vingt réponses. Rien que pour notre expérimentation plus particulière sur les variations de la formule leucocytaire et de la tension artérielle pendant le jeu, nous avons réuni plus de cinquante fiches d'observation. Au reste, la question n'est pas aussi étriquée que certaines polémiques sur le Paradoxe de Diderot, sur les larmes ou le dédoublement, ont pu le faire croire. Le psychologue, l'esthéticien, le poète dramatique ont leur mot à dire, comme le comédien, et leurs opinions doivent être confrontées avec les faits.

« Des pensées isolées des grands législateurs de notre

art nous ont été conservées [écrit Stanislavski] formulées par Shakespeare, Molière, Riccobini père et fils, Lessing, le grand Schroeder, Goethe, Talma, Coquelin, Irving, Salvini et bien d'autres. Mais ces réflexions et ces conseils précieux ne forment pas un système, ne sont pas ramenés au même dénominateur; et notre art ne possède toujours pas de principes solides capables de guider l'enseignement (13). » Puis encore : « ... de ces lois psycho-physiques et psychologiques élémentaires, encore mal étudiées, on n'a pas tiré les déductions applicables à notre art, lequel reste toujours soumis au hasard qui parfois est bien inspiré, et parfois, au contraire, nous ravale à une quelconque besogne, à des procédés sans fondement (14) ». Une tradition de recherches consacrées à la psychologie du comédien est assurément souhaitable. La pédagogie en serait la première bénéficiaire. Et s'il est vrai, comme le dit M. Paul Valéry, que les recherches les plus insensées soient parfois parentes des découvertes les plus imprévues, même entreprises dans le seul but de connaître, le hasard ne manquerait pas d'en faire profiter l'art du théâtre.

A. V.



Nos remerciements vont à M. Charles Lalo qui a bien voulu accueillir notre travail avec une sympathie dont nous lui sommes reconnaissant; et, entre tous ceux qui nous ont aidé de leurs conseils, à M. Pierre Ducassé, sans la sollicitude et les encouragements de qui cette étude n'aurait pas été écrite; à notre ami Roger Duffau qui mit aimablement les ressources de son laboratoire à notre disposition; aux comédiennes et comédiens qui se sont prêtés avec une touchante obligeance à notre curiosité et à nos expériences.

(13) et (14) *Ma vie dans l'art*, p. 255.

DIDEROT

ET LE

PARADOXE SUR LE COMÉDIEN

Dans un article, qui fit sensation à l'époque, Octave Mirbeau déclarait sans ambages : « Un comédien, c'est comme un piston ou une flûte, il faut souffler dedans pour en tirer un son (1). » Quand ce jugement surprenant serait d'une évidence criarde, quand il sauterait aux yeux que le comédien n'est qu'« ...un être inférieur et un réprouvé (2) », réduit dans son art au rôle de machine, l'objet de notre étude ne serait encore point déplacé et il conviendrait d'examiner, pour le connaître, le mécanisme de cette sorte de piston ou de flûte.

C'est le propre de l'art du comédien de susciter fréquemment de nombreux commentaires sur ce ton de vive polémique. Les questions de personne jouent, les susceptibilités se froissent. Après quelques rudiments d'essai esthétique et d'explication systématique, on se mesure à grands renforts d'exemples définitifs ou d'impressions personnelles. Tel éminent acteur affirme avec force qu'emporté par son démon intérieur il s'aliène en scène et pleure abondamment en jouant son personnage. A quoi l'on oppose que tel autre, non moins éminent, se fait gloire d'être toujours de sang-froid et de garder les yeux secs.

Le comédien a le privilège de prêter sa propre vie au

(1) OCTAVE MIRBEAU : *Le comédien*, p. 8.

(2) Ibid., p. 7.

héros que lui confie l'auteur. La création du poète dramatique n'a de réalité sur les planches qu'autant que l'acteur lui donne son corps, sa voix. Cet homme que nous applaudissons, qui pleure et se lamente en scène, c'est l'être inventé par la fiction de l'art et c'est en même temps celui que l'on voit sortir souriant du théâtre, à qui nous serrons la main dans la rue. Le profane, comme le philosophe et l'interprète lui-même, est frappé par cet aspect bien particulier de l'art du comédien. De là cette curiosité pour les conditions de son émotion, pour la nature de cette vie factice qui est la sienne tous les jours pendant quelques heures. Pleure-t-il de vraies larmes? Est-il sincèrement ému? Se prend-il réellement pour son personnage? Son émotion est-elle véritable, est-elle imitée? Est-il sensible, ou bien n'est-il qu'un adroit simulateur et n'arrive-t-il à créer l'illusion qu'à l'aide de procédés professionnels, d'une technique, où l'intelligence apporte seule toutes ses ressources?

La plupart des études et des enquêtes tournent autour de la question des larmes et de la sensibilité de l'acteur. C'est comme un pivot dont on ne s'écarte guère. Diderot ayant posé le problème de son *Paradoxe* avec netteté, sans donner le loisir d'une échappatoire, sans chercher de compromis entre les nécessités de l'intelligence et de la sensibilité, mais en condamnant celle-ci au profit de celle-là, c'est à partir de Diderot et de son *Paradoxe* que se livre le combat. L'étude de la psychologie et de l'art du comédien est presque toujours ramenée à celle des théories de Diderot. Elles apparaissent jusqu'à ces derniers temps comme fondamentales, classiques en quelque sorte. Un vaste débat oppose-t-il Coquelin et Irving (3), le monde des lettres et du théâtre se passionne : on est pour ou contre Diderot. William Archer ouvre une enquête : « Etre ou n'être pas ému, voilà la question. Diderot et M. Coquelin affirment que la sensibilité est la perte de l'acteur... D'un autre côté, M. Irving soutient (et il s'appuie sur la grande autorité de Talma) que la sensibilité est le principal élé-

(3) Coquelin publie un article dans lequel il expose ses idées, en décembre 1886, dans le *Harper's Weekly* de New-York. En mai 1887, Irving répond dans le *Harper's Magazine* de Londres.

ment de talent d'un grand acteur (4). » Un philosophe veut-il se livrer à l'investigation méthodique de la question, ce sont les *Réflexions sur le Paradoxe de Diderot* (5). Plus près de nous, un homme de lettres et critique dramatique se penche sur le problème (6) : il écrit le *Supplément au Paradoxe sur le comédien*. S'avise-t-on de mener une enquête dans le monde du théâtre et d'interroger les artistes dramatiques, le nom de Diderot est sur leurs lèvres. On cherche à élucider quelque mystère de l'élaboration du personnage, à pousser plus avant l'analyse d'une réaction émotive, déjà l'acteur ébauche une théorie quand on voudrait n'en rester qu'à l'observation désintéressée; il déclare sa foi en son idéal sensible ou en son idéal intellectuel et donne spontanément son sentiment sur le *Paradoxe*. Une comédienne lettrée, cultivée (7), médite-t-elle sur les problèmes de son art, « cet affreux (8) » Diderot l'obsède, l'inquiète, contre qui elle s'insurge. Elle n'a de cesse qu'elle ne se « chamaille avec lui (8 bis) » et c'est *Le Comédien sans paradoxe*. Ce qui ne l'empêche pas, au reste, de reprendre les mêmes arguments, pour les présenter à un congrès d'esthétique, sous ce titre quelque peu contradictoire : *La Psychologie Paradoxe du Comédien* (9). Rares sont les réflexions et les essais où ne soient pas cités le nom du philosophe et son œuvre célèbre. En sorte qu'il n'est guère possible aujourd'hui, au seuil d'un travail général sur la psychologie et l'art du comédien, de laisser de côté cet aspect de la question, ne fût-ce que pour apprécier à sa valeur la riche moisson des témoignages venus ainsi à travers elle. Il est cependant nécessaire de se demander si l'étude de la psychologie du comédien peut encore se faire de nos jours à partir de Diderot et de son *Paradoxe*.

Le premier effet de cette question ainsi posée est de nous

(4) WILLIAM ARCHER : *Questions sur l'art du comédien*, Revue d'art dramatique, avril-juin 1888, p. 266.

(5) BINET (A.) : In *L'année psychologique*, 1897.

(6) PIERRE LIÈVRE.

(7) MADAME DUSSANE.

(8) et (8 bis) Cf. in *Conferencia* du 20 juin 1928, la conférence de Mme Dussane et de M. Tristan Derème : *La Querelle des Poètes et des Comédiens*.

(9) *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937.

situer préalablement devant un problème uniquement, indiscutablement, littéraire... *Le Paradoxe sur le comédien*, tel que nous le connaissons dans la grande édition Assézat, tel qu'il vient du manuscrit de Saint-Petersbourg, est-il bien de Diderot? N'est-il pas apocryphe, le délayage par Naigeon d'un article de la *Correspondance* de Grimm?

Une querelle littéraire, passionnée et brillante, s'engagea à ce sujet, à la suite de la découverte, par Ernest Dupuy, d'un manuscrit de la main de Naigeon, raturé, surchargé, et à peu près conforme au texte connu du *Paradoxe* de Diderot. Le débat n'est pas sans intérêt pour nous, car si le *Paradoxe* est de Diderot, il nous est loisible et nécessaire d'approfondir sa pensée, de mieux connaître le sens de son étude sur le comédien par l'examen de son œuvre entière et de son système esthétique. Ce qui devient impossible si l'histoire de ce « manuscrit des quais » prouve que le *Paradoxe* n'est pas du Philosophe. Outre qu'il serait de la plus élémentaire honnêteté de ne pas lui accréditer la paternité d'une œuvre qui a tant fait parler et écrire.

La thèse érudite d'Ernest Dupuy rencontra des critiques, généralement favorables, sous la plume, par exemple, de Gustave Lanson, Gustave Larroumet, Aulard, René Doumic; défavorables avec Emile Faguet, Maurice Tourneux, Grappe. Dans la controverse, la lumière ne semblait pas se faire avec évidence, lorsque Joseph Bédier, par une remarquable analyse, élucida la question. Ayant recouru, comme il le dit dans l'avant-propos de ses *Etudes critiques*, « non aux opérations divinatoires du goût, mais aux ressources techniques de la philologie », après son examen critique, rigoureux, objectif, scientifique, il lui était impossible d'attribuer à Naigeon le *Paradoxe sur le comédien* et de douter par conséquent qu'il ne fût de Diderot. La certitude est tenue pour acquise par les spécialistes de la question, et nous ne nous serions point permis de rappeler cette vieille querelle, s'il ne nous était apparu que, parfois, fût oubliée la démonstration magistrale de Bédier, et précisément à la première page du *Comédien sans Paradoxe* de Mme Dussane (10). En tout cas, si l'on veut

(10) De même dans l'étude de M. PAUL BASTIER : *Le Paradoxe sur le comédien*.

s'en référer encore à Doumic plutôt qu'à Bédier, il demeure impossible de ne point nommer celui-ci, sinon de ne point faire état de ses travaux, avant d'admettre comme un fait que le *Paradoxe* est « à demi apocryphe ».

Il est vrai que, non satisfait de ramener l'étude de la psychologie du comédien à celle de la pensée de Diderot sur ce sujet, et de limiter celle-ci au *Paradoxe*, on en arrive encore à se restreindre à la seule discussion de cette idée, entre les autres, du célèbre dialogue, que le comédien ne doit avoir « ...nulle sensibilité (11) »... Réduite à cette rudimentaire expression, l'opinion de Diderot se retrouve évidemment en d'autres pages de son œuvre, que ce soit dans les *Observations* de la *Correspondance* de Grimm, et même ailleurs, jusque dans le *Rêve de d'Alembert*. Point n'est besoin, dès lors, de s'embarrasser des problèmes sur l'authenticité de ce texte de Diderot ! Mais on conviendra qu'il y a peut-être autre chose dans le *Paradoxe* ; que, malgré les accusations de bavardage, de prolixité, de bouillonnements contradictoires, portées contre le Philosophe — souvent un peu légèrement — il peut y avoir d'autres idées intéressantes propres à nous éclairer sur ce qu'il exige exactement du comédien ; qu'enfin le *Paradoxe* mérite d'être étudié en son entier.

Diderot n'a pas donné ses réflexions sur ce problème de l'acteur comme propos en l'air, paradoxes brillants cultivés pour le seul amour de l'art. Tout impulsif, tout chaleureux improvisateur qu'il était, il savait revenir, pour les approfondir, sur les sujets auxquels il s'attachait. Sur ce point qui nous intéresse, on le voit reprendre trois fois le même ouvrage. En 1770, il rédige pour la *Correspondance* de Grimm ses *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais*. La question agitée n'était pas nouvelle, elle avait été « ...autrefois entamée entre un médiocre littérateur, Rémond de Sainte-Albine, et un grand comédien, Riccoboni ; le littérateur était pour la sensibilité, et le comédien était contre... (12). » Cette vingtaine de pages

(11) *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII, p. 363.

(12) T. VIII, p. 358.

contient en substance le *Paradoxe sur le comédien*, écrit en 1773, et remanié en 1778.



Si la forme même du *Paradoxe*, étalé en dialogues où fusent anecdotes et variations selon une manière bien chère au Philosophe, ne permet pas l'exposé dans un ordre rigoureux, méthodique et concis d'une thèse, celle-ci n'en apparaît pas moins étayée d'un certain nombre d'arguments fondamentaux.

Diderot énonce les qualités qu'il requiert du comédien. Il lui veut : « ...beaucoup de jugement; il me faut dans cet homme [dit-il] un spectateur froid et tranquille; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles (13). » Nulle sensibilité! Sur ce point le Philosophe est intraitable; il insiste et affirme : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes (14). »

Dans l'enchaînement des raisons invoquées par le Philosophe pour justifier ses aphorismes et qu'il nous donne, ainsi qu'il le confesse, comme elles lui viennent, sans souci de les mettre en ordre, nous distinguons sept sortes d'arguments.

Diderot remarque en premier lieu que l'émotion ne se répète pas sur commande. Cela étant, comment le comédien pourrait-il se tirer de la difficulté? « Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième (15). » Le Philosophe voit la confirmation de son opinion dans : « ...l'inégalité des acteurs qui jouent

(13) T. VIII, p. 365.

(14) T. VIII, p. 370.

(15) T. VIII, p. 365.

d'âme (16). Ne vous attendez de leur part à aucune unité; leur jeu est sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille (17). » Cette impossibilité de renouveler identiquement l'émotion à volonté est, pour Diderot, vérité d'expérience : « ...vous faites un récit en société; vos entrailles s'émeuvent, votre voix s'entre coupe, vous pleurez]... [Mais une expérience que vous aurez cent fois répétée, c'est qu'à la fin de votre récit, au milieu du trouble et de l'émotion que vous avez jetés dans votre petit auditoire de salon, il survient un nouveau personnage dont il faut satisfaire la curiosité. Vous ne le pouvez plus, votre âme est épuisée, il ne vous reste ni sensibilité, ni chaleur, ni larmes. Pourquoi l'acteur n'éprouverait-il pas le même affaissement (18)? » On conçoit le danger de cette irrégularité. Ainsi la Dumesnil a des moments sublimes, mais « ...la moitié du temps elle ne sait ce qu'elle dit (19) ».

Selon Diderot, et c'est là le second de ses arguments, la nécessité est évidente de l'étude et de la composition pour faire entrer l'émotion de l'acteur dans un système général, dans un ensemble construit : « Mais quoi? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire? Nullement; et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés; qu'ils font partie d'un système de déclamation; que plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont

(16) Pour Mme Dussane, cette remarque se retourne contre Diderot, parce que nos plus grands acteurs sont effectivement inégaux : « Rappelez-vous les acteurs de génie que nous avons pu voir, Mounet Sully, Sarah Bernhardt, qui ont été aussi haut que possible dans notre art; ils étaient extrêmement inégaux. Il leur arrivait, oui, parfaitement, à l'apogée de leur talent, certains soirs, d'être mauvais... ». *La Querelle des poètes et des comédiens* in *Conferencia*, p. 26. L'observation dont Diderot tire argument est donc bien fondée. Il n'est point question ici d'en discuter l'interprétation.

(17) T. VIII, p. 365.

(18) T. VIII, p. 371.

(19) T. VIII, p. 367.

faux; qu'ils sont soumis à une loi d'unité; qu'ils sont, comme dans l'harmonie, préparés et sauvés; qu'ils ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude; qu'ils concourent à la solution d'un problème proposé; que pour être poussés juste, ils ont été répétés cent fois, et que malgré ces fréquentes répétitions, on les manque encore (20)... » Cette idée est fondamentale dans la thèse du *Paradoxe*. Un bel accent, même sublime, ne nous intéressera que s'il entre dans l'harmonie de la composition : « Qu'un acteur consommé cesse de jouer de tête, qu'il s'oublie; que son cœur s'embarrasse; que la sensibilité le gagne, qu'il s'y livre. Il nous enivrera. — Peut-être. — Il nous transportera d'admiration. — Cela n'est pas impossible; mais c'est à condition qu'il ne sortira pas de son système de déclamation et que l'unité ne disparaîtra point, sans quoi vous prononcerez qu'il est devenu fou (21)... »

Au reste, le comédien compose le caractère à interpréter; il ne fait pas le héros, qu'il va jouer, à son image quotidienne. Celui-ci s'est chargé de sens, il a été transfiguré par le poète. Alors qu'il croit prêter sa vie à des personnages historiques, les modèles qu'on propose à l'acteur ne sont pas autre chose que des « fantômes imaginaires de la poésie » (22); même pas, ce sont « des spectres de la façon particulière de tel ou tel poète » (23). Dès lors, comment représenter l'émotion de ces spectres? Si l'acteur apporte en toute sincérité ses propres cris, l'élan de son âme, de son cœur, à lui, sa création ne sera pas sur le plan de celle du poète, elle sera bien au-dessous.

« Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre *être vrai*. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. Ce modèle n'influe pas seulement sur le

(20) T. VIII, p. 39.

(21) T. VIII, p. 418.

(22) et (23) T. VIII, p. 372.

ton; il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien (24). » La grande comédienne, c'est la Clairon qui, jouant une pièce de Voltaire, lui fait s'écrier : « *Est-ce bien moi qui ai fait cela?* Est-ce que la Clairon en sait plus que Voltaire? Dans ce moment du moins, son modèle idéal, en déclamant, était bien au delà du modèle idéal que le poète s'était fait en écrivant, mais ce modèle idéal n'était pas elle. Quel était donc son talent? Celui d'imaginer un grand fantôme et de le copier de génie. Elle imitait le mouvement, les actions, les gestes, toute l'expression d'un être fort au-dessus d'elle (25). »

Cette nécessité d'une transposition scénique est de toute évidence. Pour atteindre à la grandeur, il faut donc s'élever, par la pensée, au-dessus de la représentation banale de l'expression commune. Que deviendrait le pauvre comédien dont l'unique ressource serait d'offrir son émotion? « Je te prends à témoin, Roscius anglais, célèbre Garrick, toi qui, du consentement unanime de toutes les nations subsistantes, passes pour le premier comédien qu'elles aient connu; rends hommage à la vérité! Ne m'as-tu pas dit que, quoique tu sentisses fortement, ton action serait faible, si, quelle que fût la passion ou le caractère que tu avais à rendre, tu ne savais t'élever par la pensée à la grandeur d'un fantôme homérique auquel tu cherchais à t'identifier? Lorsque je t'objectai que ce n'était donc pas d'après toi que tu jouais, confesse ta réponse : ne m'avouas-tu pas que tu t'en gardais bien, et que tu ne paraissais si étonnant sur la scène, que parce que tu montrais sans cesse au spectacle un être d'imagination qui n'était pas toi (26). »

Le troisième argument, c'est que le processus de formation de l'émotion n'est pas le même dans le cas d'un événement naturel et dans celui d'une représentation esthétique. Non seulement Diderot affirme la primauté de l'intelligence, la supériorité de la pensée, non seulement il lui subordonne le rôle de l'émotion, mais cette émotion du comédien est encore, par sa nature même, différente de

(24) T. VIII, p. 373.

(25) T. VIII, p. 393.

(26) T. VIII, p. 396.

l'émotion vraie, résultant par exemple d'un accident ou d'un événement non esthétique : « Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras (27). » Certaines de ces pittoresques images, destinées à suggérer l'impassibilité de l'acteur, voire son manque de sincérité, pourraient détourner de son sens l'affirmation première. Mais on ne peut s'y tromper : la distinction fondamentale est bien établie entre l'émotion d'ordre esthétique, centrifuge, raisonnée, voulue en même temps que surveillée, strictement disciplinée; et l'autre, centripète, subie, inhibitrice : « On entend raconter une belle chose : peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent; celles-ci viennent subitement; les autres sont amenées (28). »

Le grand comédien sera donc celui qui saura pressentir, d'imagination ou de génie, les accents sublimes de la nature pour les rendre de sang-froid. Et pour les rendre selon les règles de la transposition artistique, puisque « ...la sensibilité vraie, et la sensibilité jouée sont deux choses fort différentes... » (29) et que « ...les images des passions au théâtre n'en sont... pas les vraies images... » (30).

Il n'échappe point à Diderot que l'on peut créer artificiellement, en une certaine mesure, des émotions comparables à celles qu'il attribue à l'homme sensible. Mais alors on retombe dans les mêmes dangers; on est ramené au pro-

(27) T. VIII, p. 370.

(28) T. VIII, p. 370.

(29) et (30) T. VIII, p. 404.

blème précédent. « Cependant je ne nierais pas qu'il n'y eût une sorte de mobilité d'entrailles acquise ou factice; mais si vous m'en demandez mon avis, je la crois presque aussi dangereuse que la sensibilité naturelle. Elle doit conduire peu à peu l'acteur à la manière et à la monotonie. C'est un élément contraire à la diversité des fonctions d'un grand comédien; il est souvent obligé de s'en dépouiller, et cette abnégation de soi n'est possible qu'à une tête de fer (31). »

Aux remarques théoriques se mêlent celles de faits issus de l'expérience. Le quatrième argument est tiré de cette observation que le comédien en pleine possession de son art est le comédien âgé et non le jeune. « A quel âge est-on grand comédien? Est-ce à l'âge où l'on est plein de feu, où le sang bouillonne dans les veines, où le choc le plus léger porte le trouble au fond des entrailles, où l'esprit s'enflamme à la moindre étincelle? Il me semble que non. Celui que la nature a signé comédien n'excelle dans son art que quand la longue expérience est acquise, lorsque la fougue des passions est tombée, lorsque la tête est calme et que l'âme se possède (32). » Diderot cite Baron qui, à soixante ans passés, jouait le Comte d'Essex, Xipharès, Britannicus, « et les jouait bien » (33). « La Clairon et Molé ont, en débutant, joué à peu près comme des automates, ensuite ils se sont montrés de vrais comédiens. Comment cela s'est-il fait? Est-ce que l'âme, la sensibilité, les entrailles leur sont venues à mesure qu'ils avançaient en âge (34)? » Lorsque l'âge, en même temps qu'il a apporté sa moisson de connaissances et de réflexions, a su tempérer les ardeurs, le comédien est le plus propre à jouer les émotions.

Esprit exigeant que ne satisfait pas l'aspect de la réalité lorsque l'entendement ne la peut justifier, Diderot cherche cependant à contrôler toujours ses raisonnements par l'examen des faits. Or, et tel sera le cinquième argument, c'est une vérité d'expérience que des comédiens ne sont

(31) T. VIII, p. 374.

(32) et (33) T. VIII, p. 376.

(34) T. VIII, p. 377.

pas émus qui en donnent l'illusion en jouant. « Si cet acteur, si cette actrice étaient profondément pénétrés, comme on le suppose, dites-moi si l'un penserait à jeter un coup d'œil sur les loges, l'autre à diriger un sourire vers la coulisse, presque tous à parler au parterre, et si l'on irait aux foyers interrompre les ris immodérés d'un troisième, et l'avertir qu'il est temps de se poignarder (35)? » Diderot cite un certain nombre d'anecdotes, passablement romancées sans doute mais peu importe. Les unes montrent tout bonnement la réalité : les acteurs ne sont pas émus. Les autres tendent à prouver par surcroît l'utilité, la nécessité de ce sang-froid. (Il y a une nuance, par conséquent, entre ces deux ordres d'observations, mais nous n'en tirerons pas deux séries d'arguments : s'il fallait donner le nom d'argument à chacune des idées émises dans le *Paradoxe* on tomberait vite dans la prolixité du Philosophe.) Diderot transcrit très agréablement la troisième scène du IV^e acte du *Dépit Amoureux*, jouée par des époux qui se détestent. Les acteurs semblent tout à leur rôle, et cependant quand l'un dit son texte, l'autre lui parle à voix basse, le nargue, l'insulte. « Si vous prétendez que cet acteur et cette actrice ont senti, je vous demanderai si c'est dans la scène des amants, ou dans la scène des époux, ou dans l'une et l'autre (36)?]... [A la première représentation d'*Inès de Castro*, à l'endroit où les enfants paraissent, le parterre se mit à rire; la Duclos, qui faisait Inès, indignée, dit au parterre : « Ris donc, sot parterre, au plus bel endroit de la pièce. » Le parterre l'entendit, se contenta; l'actrice reprit son rôle, et ses larmes et celles du spectateur coulèrent. Quoi donc! est-ce qu'on passe et repasse ainsi d'un sentiment profond à un sentiment profond, de la douleur à l'indignation, de l'indignation à la douleur? Je ne le conçois pas; mais ce que je conçois très bien, c'est que l'indignation de la Duclos était réelle et sa douleur simulée (37). » Autre exemple : « Le Kain-Ninias descend dans le tombeau de son père, il y égorge sa mère, il en sort les mains sanglantes. Il est rempli d'horreur, ses membres tressaillent, ses yeux

(35) T. VIII, p. 377.

(36) T. VIII, p. 380.

(37) T. VIII, p. 387.

sont égarés, ses cheveux semblent se hérissier sur sa tête. Vous sentez frissonner les vôtres, la terreur vous saisit, vous êtes aussi éperdu que lui. Cependant le Kain-Ninias pousse du pied vers la coulisse une pendeloque de diamants qui s'était détaché de l'oreille d'une actrice. Et cet acteur-là sent? Cela ne se peut. Direz-vous qu'il est mauvais acteur? Je n'en crois rien. Qu'est-ce donc que le Kain-Ninias? C'est un homme froid qui ne sent rien, mais qui figure supérieurement la sensibilité. Il a beau s'écrier : « Où suis-je? » Je lui réponds : « Où tu es? Tu le sais bien : tu es sur des planches, et tu pousses du pied une pendeloque vers la coulisse (38). »

Une sixième remarque est tirée d'un « fait décisif », nous dit Diderot. Ce n'est jamais dans le feu de l'émotion première que le comédien excelle le plus. C'est l'exemple du poète napolitain qui exerce ses acteurs, pendant six mois, ensemble et séparément. « Et quand imaginez-vous que la troupe commence à jouer, à s'entendre, à s'acheminer vers le point de perfection qu'il exige? C'est lorsque les acteurs sont épuisés de la fatigue de ces répétitions multipliées, ce que nous appelons blasés. De cet instant les progrès sont surprenants. Chacun s'identifie avec son personnage; et c'est à la suite de ce pénible exercice que des représentations commencent et se continuent pendant six autres mois de suite, et que le souverain et ses sujets jouissent du plus grand plaisir qu'on puisse recevoir de l'illusion théâtrale. Et cette illusion, aussi forte, aussi parfaite à la dernière représentation qu'à la première, à votre avis, peut-elle être l'effet de la sensibilité (39)? » Nous voici revenu au premier des arguments : on ne répète pas à volonté une émotion. Or, c'est précisément quand celle-ci s'est évanouie, au bout d'un grand nombre de répétitions et même de représentations, que l'acteur atteint à la maîtrise de son rôle.

Le septième argument est en puissance d'un bout à l'autre du *Paradoxe*. De même que l'on trouve sans cesse l'idée de la primauté de la pensée dans la création artistique, et

(38) T. VIII, p. 376.

(39) T. VIII, p. 409.

partant dans celle du comédien, de même l'idée que l'émotion est gênante et même paralysante. « La sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation (40). » Elle est : « ...compagne de la douleur et de la faiblesse... (41) ». De là son danger. « L'homme sensible est trop abandonné à la merci de son diaphragme pour être un grand roi, un grand politique, un grand magistrat, un homme juste, un profond observateur, et conséquemment un sublime imitateur de la nature, à moins qu'il ne puisse s'oublier et se distraire de lui-même, et qu'à l'aide d'une imagination forte il ne sache se créer, et d'une mémoire tenace tenir son attention fixée sur des fantômes qui lui servent de modèles; mais alors ce n'est plus lui qui agit, c'est l'esprit d'un autre qui le domine (42). » Comment s'exprimer, comment suivre la composition voulue et intégrée dans le système dramatique, quand on est à la merci de cette mobilité d'entrailles? « ... il en est des plaisirs violents ainsi que des peines profondes; ils sont muets » (43). Ce n'est pas au moment où l'on vient de perdre son ami ou sa maîtresse que l'on compose un poème sur sa mort. Lorsqu'on retrouve un ami après une longue absence, le cœur se trouble, on ne sait comment dire sa joie, on bégaye des mots entrecoupés. Quand deux amants ont une déclaration à se faire, leurs idées se brouillent en même temps que leur cœur bat; ils commettent mille gaucheries, des maladresses sans nombre et répondent non quand il faut répondre oui. Ainsi du moins fait Diderot qui le confesse simplement, avec plaisir peut-être. L'émotion aux manifestations impérieuses et insurmontables accable l'esprit comme le corps. C'est l'histoire du théologal auprès de qui Diderot intervient en faveur du frère tombé dans l'indigence. Emu par les récits du théologal et les accusations qu'il porte avec véhémence contre son frère, Diderot ne se sent plus de force à plaider la cause comme il l'avait pensé. Il lui faut le temps de se remettre, et attendre que l'homme sensible se retire pour faire place à l'homme éloquent. Les opérations de l'entendement, le juge-

(40) T. VIII, p. 368.

(41) T. VIII, p. 415.

(42) T. VIII, p. 408.

(43) T. VIII, p. 386.

ment, le raisonnement ne jouent plus lorsque l'émotion accapare entièrement l'homme sensible. Dans ce désordre, comment observer et analyser les faits, comment les utiliser pour le but que l'on se propose? « Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre; tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous; les seconds, qui s'occupent à copier leurs folies, s'appellent des sages (44). » L'homme supérieur, l'observateur, l'être de génie, c'est Sedaine, ce n'est pas Diderot, dans l'aventure qu'il rapporte : Transporté de joie au triomphe du *Philosophe sans le savoir*, il se fait conduire chez l'auteur pour lui dire sa joie extrême. Il l'aborde, lui jette les bras autour du cou, la voix lui manque, les larmes coulent le long de ses joues, tandis que Sedaine, immobile et froid, le considère, et s'écrie : « Ah! Monsieur Diderot, que vous êtes beau! »

Cette vertu que Diderot demande au comédien, il l'exige, en effet, aussi bien pour tout homme supérieur. « Et pourquoi l'acteur différerait-il du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien (45)? » L'homme sensible, à la merci de son diaphragme, ne sera, nous l'avons vu précédemment, ni grand roi, ni grand politique, ni grand magistrat. C'est donc en vertu d'un principe général, d'une vérité qu'il veut proclamer et qui dépasse le point de vue limité du comédien, que Diderot porte ce jugement sévère sur la sensibilité. Son attitude, comme il en fait la remarque, n'est pas sans mérite : « Au reste, lorsque j'ai prononcé que la sensibilité était la caractéristique de la bonté de l'âme et de la médiocrité du génie, j'ai fait un aveu qui n'est pas ordinaire, car si Nature a pétri une âme sensible, c'est la mienne (46). »

Donc, l'émotion paralyse et s'oppose toujours au libre exercice des fonctions intellectuelles. C'est un argument d'une valeur universelle. Appliqué au *Paradoxe*, il est contenu dans la plupart des autres observations. C'est l'argument de base. On le devine attaché à une pensée, à un

(44) T. VIII, p. 368.

(45) T. VIII, p. 367.

(46) T. VIII, p. 408.

système plus vaste. Son intérêt dépasse singulièrement celui qui nous liait au problème réduit de la sensibilité du comédien. Binet, hésitant sur la signification précise à dégager du *Paradoxe* de Diderot, notera : « Son argument principal a consisté à dire qu'on ne peut être à la fois ému et critique; mais il n'a pas expliqué clairement le fond de sa pensée; veut-il dire qu'il y a impossibilité psychique à faire deux choses à la fois, ou bien veut-il dire que l'émotion ne peut être sincère quand elle coexiste avec un état mental de critique? On pourrait donner ce double sens à sa proposition (47). »



Tels sont, dans les grandes lignes, les arguments du *Paradoxe*. Non pas le résumé de sa pensée. Celle-ci est trop nombreuse : les idées jaillissent à chaque propos; les unes appellent les autres pour leur justification. Tous les problèmes sont soulevés : psychologique, poétique, éthique, politique, esthétique, à côté des allusions polémiques et des anecdotes personnelles. En dégagant l'essentiel de son argumentation sur le problème propre du comédien, on ne peut manquer d'observer que deux, au moins, des observations du philosophe sont générales et dépassent de beaucoup le simple problème de l'acteur. Nous étions parti avec l'idée de débattre si l'acteur est ou non ému, choqué le plus souvent par ce « nulle sensibilité » demandé par Diderot, et nous voici amené à disserter sur le but suprême de l'art et la question de la primauté de l'intelligence. Nous voulions connaître la vérité sur certains points obscurs du comportement scénique du comédien et nous sommes en présence de problèmes sur la structure de la conscience et la philosophie de la connaissance. Problèmes généraux de l'esthétique et de la psychologie.

Il apparaît dès lors impossible de prendre parti pour ou contre Diderot dans ce débat sur le comédien, sans approfondir le sens de sa doctrine. La pensée de Diderot n'est pas toute dans le *Paradoxe*. Ses idées fondamentales, qui

(47) A. BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*. L'année psychologique, 1897, p. 291.

reviennent comme des leitmotivs, toujours supposées ou incluses dans ses arguments, on les sent bien devoir appartenir à des systèmes généraux, à une philosophie. Quand Binet remarque que l'argument principal de Diderot, le plus intéressant, ne dévoile pas clairement le but de la pensée du philosophe, n'est-il pas logique pour ne pas dire simplement honnête, nécessaire, de chercher cette pensée profonde dans son œuvre philosophique?

Dans l'analyse qu'il a faite du *Paradoxe* (48) Binet n'a point relevé cet argument — le deuxième de notre examen — de la nécessité d'un système de déclamation et d'une transposition scénique. Il est cependant d'importance, nous l'avons vu. On ne peut l'oublier que lorsqu'on se cantonne dans la fameuse question de la *larme*, ou dans celle de l'émotion. Il en est autrement si l'on se demande, comme Diderot, ce que doit être le grand comédien et quel est son rôle dans tel ou tel autre système dramatique. Puisqu'il a ainsi posé le problème, on se doit, pour le connaître comme il nous est soumis, de faire l'examen complet des théories de Diderot dans ce qu'elles se rapportent à notre étude particulière. Cela d'autant plus qu'il s'est copieusement et souvent expliqué. C'est nous qui devons aller chercher la signification exacte du *Paradoxe* dans l'œuvre du Philosophe, ce n'est pas le Philosophe qui s'abrite dogmatiquement derrière une doctrine passe-partout. Un argument, comme celui que nous avons noté en

(48) Ibid. « J'ai eu la curiosité de compter tous ses arguments les uns après les autres », dit Binet. Il en trouve six, et n'en énumère vraiment que cinq. Nous en distinguons sept. En réalité, nous ne nous rencontrons que sur quatre points. En effet, nous avons cru devoir grouper dans la même catégorie certaines données séparées par Binet, cependant que nous considérons comme arguments certains de ceux-ci négligés par lui.

Puisqu'il est ici question de l'étude de Binet sur le *Paradoxe*, nous mentionnerons, uniquement pour mémoire, les deux chroniques théâtrales de M. PIERRE BRISSON : *Sur les comédiens* dans *Le Temps* du 25 décembre 1933 et du 1^{er} janvier 1934, consacrées à cette question à propos du livre de Mme DUSSANE : *Le comédien sans paradoxe*. Dans son premier article, M. Pierre Brisson a commenté le *Paradoxe* de Diderot en utilisant l'analyse de Binet, qu'il a d'ailleurs omis de nommer. L'ironie ne veut-elle pas que Binet, au début de son étude, ait écrit, au sujet, il est vrai, des anecdotes racontées par Diderot sur l'authenticité desquelles il émettait des doutes : « ...Les littérateurs n'y regardent pas de si près ! »

troisième (encore délaissé par Binet) est tout à fait caractéristique. En remarquant, à sa façon, que le processus de formation de l'émotion n'est pas le même dans le cas d'un événement naturel et dans celui d'une représentation esthétique, Diderot montre son souci d'analyser la nature même de cette émotion particulière; et peut-être sur ce point approchait-il du chemin de la vérité.

Quand on s'est ainsi efforcé de comprendre la pensée de Diderot, on est moins étonné de le voir si soucieux d'opter *pour* l'intelligence *contre* la sensibilité; on n'éprouve plus la surprise amusée de ceux qui, ne pouvant apprécier ce dessein de subordonner l'une à l'autre, se contentent de condamner Diderot en bloc pour son « nulle sensibilité ». Les commentateurs et notamment les adversaires du *Paradoxe* ne s'embarrassent généralement pas d'une telle méthode. William Archer, auteur d'une longue et importante enquête, ne s'inquiète, en passant, dans son dernier article, des idées dramatiques de Diderot, que pour lui trouver une excuse. Il cherche à donner une explication simple de l'erreur flagrante du Philosophe. « Lui-même croyait-il à son paradoxe? Oui, comme on croit à un paradoxe (49). » La thèse de Diderot est à ses yeux d'une telle fausseté qu'elle doit nécessairement couvrir d'autres buts que celui d'apporter des clartés à la connaissance de l'acteur. « Il me semble évident pour quiconque relira le *Paradoxe* avec soin, que le dessein de Diderot en rassemblant ces notes était bien moins de constater une vérité nouvelle, que de faire la satire d'une forme particulière de la littérature.]... [lorsque nous le voyons dans le *Paradoxe* déclarer d'un bout à l'autre que les personnages de théâtre sont nécessairement « des hommes plus grands que nature » pouvons-nous nous empêcher de penser qu'il riait sous cape des conventions de la tragédie française (50). » De ce jugement qui n'est point le nôtre, nous verrons plus loin ce qu'il faut penser. Parce que l'on fait de Diderot un naturaliste avant le temps, on ne prend point son fantôme homérique au sérieux.

(49) WILLIAM ARCHER : *Physiologie de l'Acteur*. Revue d'art dramatique, avril-juin 1889, p. 272.

(50) Ibid., p. 272.

Binet voit bien qu'il y a dans le *Paradoxe* un problème d'époque, mais il ne s'y arrête pas : « Je ne veux pas dans ce travail reprendre la question *ab ovo*, montrer que nos idées sur l'homme moral ne sont plus celles du XVIII^e siècle, rappeler surtout les études de ces vingt dernières années sur la division de la conscience et sa complexité (51). » Mais, pour Binet, « l'opuscule » de Diderot « est une œuvre de polémique qui ne paraît pas reposer sur une observation bien sérieuse » (52). La condamnation, que l'examen repoussé par Binet aurait peut-être différée, tombe sans hésitation : « Les neuf comédiens que j'ai interrogés ont été unanimes à répondre que la thèse de Diderot est insoutenable, et que l'acteur éprouve toujours, au moins à quelque degré, les émotions du personnage (53). » Unanimité remarquable, d'autant plus troublante qu'elle s'accompagne d'une étude théorique tendant à confirmer par la discussion intelligente les vérités énoncées par les faits. Mais aussitôt après, Binet doit ajouter : « On m'a dit cependant que d'autres comédiens sont d'un avis contraire; il paraît que Coquelin aîné fait profession de ne rien sentir; mais c'est un on-dit que je n'ai pu contrôler n'ayant pas causé avec Coquelin sur cette question (54). » Dès lors, l'autorité statistique est minée; le doute naît; et l'on ne peut être surpris de lire sous la plume de Henri Delacroix : « Le paradoxe de Diderot n'est pas entièrement faux (55). »

Le problème du *Paradoxe* serait-il donc si impénétrable? Ou bien ne serait-ce point que l'on parle, sans s'entendre, un langage différent — comme le remarque M. Emile Fabre (56) — ou que l'on discourt sur un problème mal posé? On n'en continue pas moins à se cantonner dans ce coin non éclairci du débat et l'on est, pour utiliser les néologismes employés, « paradoxiste » ou non, « émotionniste » ou « anti-émotionniste ». Mme Dussane se révèle adversaire, spirituelle mais acharnée, de « l'affreux » Diderot et

(51) A. BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*. Année psychologique, 1897, p. 291.

(52) Ibid., p. 279.

(53) Ibid., p. 284.

(54) Ibid., p. 284.

(55) *Psychologie de l'art*, p. 33.

(56) EMILE FABRE : *Le Théâtre*.

M. Louis Jouvet donne raison à l'irréductible comédienne : « Mme Dussane, dans *Le comédien sans Paradoxe*, remet les choses au point avec beaucoup de tact et son autorité éclairée (57). » Cependant, Pierre Lièvre, dont les réflexions devaient beaucoup à ses entretiens avec M. Louis Jouvet, concluait dans un sens bien sympathique pour le Philosophe : « ...on ne peut se payer ni le plaisir ni la gloire de prendre le contre-pied de Diderot » (58). Pour M. Georges Berr, l'opinion que Diderot a des comédiens est à la fois puérile et sommaire : « L'auteur du *Neveu de Rameau* connaissait les hommes, mais ignorait vraiment la psychologie du comédien (59). » Evidemment, en portant ce jugement radical, M. Georges Berr ne voyait pas le *Paradoxe* sous le même angle que Francisque Sarcey lorsque celui-ci déclarait : « ...il est inutile de s'étendre plus longuement sur une question que Diderot a rendue plus claire que la lumière du soleil (60). » On n'en finirait pas de citer, pour les opposer, les opinions émises en faveur du *Paradoxe* ou contre lui. Souvent ce sont de simples affirmations présentées comme vérités d'expérience : l'acteur est sensible, il est ému, il pleure en scène. D'autres fois, ce sont des essais d'ordre esthétique; ou bien des éléments réduits de discussion sur la définition de la sensibilité donnée par Diderot, commentée brièvement sans être située dans sa philosophie générale. Il y a, dans le *Paradoxe*, une infinité de problèmes remués auxquels ne s'arrêtent point ses critiques. C'est pour ne point les voir, pour ne point vouloir les comprendre

(57) LOUIS JOUVET : *L'Art du comédien*, Encyclopédie française, t. XVII, p. 1764-10.

Il lui donne raison d'une façon plus apparente que réelle. Certains passages de sa très excellente étude témoignent — comme nous le verrons plus loin — en faveur du *Paradoxe*. Au reste, il ressort de nos nombreuses conversations avec M. Louis Jouvet qu'il est loin de conclure aussi radicalement avec Mme Dussane contre Diderot. Bien au contraire. — Ces simples remarques sur un cas particulier suffiraient à montrer la fragilité d'une étude qui n'aurait pour justification qu'une base statistique sans discussion sérieuse, constituée par les réponses des comédiens à la seule question du *Paradoxe*.

(58) PIERRE LIÈVRE : *Supplément au Paradoxe sur le Comédien*, p. 115.

(59) GEORGES BERR : *L'Art de Dire*, p. 62.

(60) FRANCISQUE SARCEY : *L'Acteur*. Revue d'art dramatique, 1886, t. I, janvier-mars, p. 13.

que les commentateurs semblent ainsi parler de sujets si différents en des langages étrangers.

On objecte, il est vrai, que Diderot a énoncé les opinions les plus contradictoires. Tout le *Paradoxe* prêche contre la sensibilité en faveur de l'intelligence. De même le *Rêve de d'Alembert*. Cela n'empêche pas le Philosophe de fulminer, dans une lettre à l'Abbé Le Monnier, contre « ...ce foutu Brizard qui joue sans âme... » (61). Au mot *comédien*, dans l'*Encyclopédie*, il réclame, entre autres qualités, la sensibilité. Cette mobilité d'entrailles qu'il redoute dans le *Paradoxe*, il la revendique dans le *Discours sur la poésie dramatique* : « Acteurs, jouissez donc de vos droits; faites ce que le moment et votre talent vous inspireront. Si vous êtes de chair, si vous avez des entrailles, tout ira bien sans que je m'en mêle (62)... » Le génie est à base d'intelligence, chez l'observateur de sang-froid, dans le *Paradoxe*; il est à base de sensibilité dans l'article de l'*Encyclopédie*. Cette tête de fer, ce monstre d'impassibilité, esprit subtil et analyste méticuleux, n'existe pas dans le *Second entretien sur le Fils Naturel*. « Heureusement une actrice, d'un jugement borné, d'une pénétration commune, mais d'une grande sensibilité, saisit sans peine une situation d'âme, et trouve, sans y penser, l'accent qui convient à plusieurs sentiments différents qui se fondent ensemble et qui constituent cette situation que toute la sagacité du philosophe n'analyserait pas (63). » Pour bien montrer, dans son étude du comédien, qu'il prisait beaucoup l'insensibilité et qu'il l'élevait à la dignité des qualités rares, le Philosophe confessait humblement sa nature commune, facile à émouvoir. Il en est tout autrement dans sa réponse à la lettre de Mme Riccoboni : « Je sais aussi m'aliéner; talent sans lequel on ne fait rien qui vaille (64). » Ce qui est l'objet de tant de mépris dans le *Paradoxe* est sujet d'admiration chez une comédienne qu'il guide de ses conseils : « ...j'ai cru vous reconnaître une âme qui s'aliène, qui s'affecte profondé-

(61) T. XIX, p. 360.

(62) T. VII, p. 386.

(63) T. VII, p. 108.

(64) T. VII, p. 404.

ment] ...[J'ai été satisfait lorsque au sortir d'un mouvement violent vous paraissiez revenir de fort loin et reconnaître à peine l'endroit d'où vous n'étiez pas sortie et les objets qui vous environnaient (65). » Alors que dans le *Paradoxe* on sent le désir d'opposer les qualités intellectuelles aux sensibles, de subordonner les secondes aux premières, en d'autres de ses écrits il exige les deux simultanément. Ainsi dans les *Lettres à Mlle Jodin*, et notamment le jour où il écrit : « Un acteur qui n'a que du sens et du jugement est froid; celui qui n'a que de la verve et de la sensibilité est fou (66). » On rencontre la même idée dans le *Salon* de 1765 où, à propos de Vernet, il vante ces grands poètes « en qui le jugement balance si parfaitement la verve qu'ils ne sont ni exagérés, ni froids » (67).

A rapprocher ainsi ces opinions contradictoires, on se donne une image d'une pensée confuse, d'un esprit brouillon, incapable, dans le désordre de ses constructions arbitraires, d'un développement logique et continu. On n'a pas manqué de montrer l'encyclopédiste sous ce jour, qui est faux. Il n'est pas juste de juxtaposer ces diverses propositions sans se demander préalablement si elles se rapportent toujours avec la même rigueur aux mêmes objets et aux mêmes soucis du Philosophe, sans chercher à savoir si cette diversité n'est pas la conséquence, non pas d'une anarchie, mais d'une évolution de sa pensée — ce qui n'aurait rien que de naturel.

Au reste, croit-on que les commentateurs de Diderot fassent toujours preuve d'une plus grande logique et d'une méthode plus rigoureuse? Pour s'en tenir au seul *Paradoxe*, il y a beaucoup à redire à la façon de le présenter pour le discuter. Diderot était prolix, diffus, peut-être; mais pour avoir cru que sa thèse était simple, à l'avoir bornée à quelques propositions réduites, combien en arrivent à la justifier quand ils croient la combattre, et à se contredire eux-mêmes?

La première injustice que l'on commet à l'égard de Diderot, c'est de le citer incomplètement. Certes, il ne veut

(65) *Lettres à Mlle Jodin*. T. XIX, pp. 381 et 382.

(66) *Ibid.*, p. 389.

(67) T. X, p. 312.

« nulle sensibilité ». Mais en prenant au départ de sa discussion cette phrase : « c'est le manque absolu de sensibilité qui fait l'acteur sublime (68) », Mme Dussane est loin de rendre toute la pensée de Diderot. Binet cite bien la phrase essentielle du Philosophe, mais en gardant seulement deux des propositions énoncées : « c'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres; c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes (69). » Ce n'est pas sans raison que Diderot appuyait, aussi bien dans les *Observations* de la *Correspondance* de Grimm que dans le *Paradoxe*, sur la formule qui fixât sa position dans l'ensemble du problème et que nous sommes bien obligé de rappeler : « J'insiste donc, et je dis : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes (70). » Il est singulier qu'on ne se soit pas avisé qu'il y avait dans ces trois aphorismes tout un jeu de comparaisons possibles. Prenons les deux premiers termes de l'énoncé; il résulte de leur confrontation que de deux acteurs dont l'un aura une extrême sensibilité et l'autre une sensibilité médiocre, le premier sera le meilleur. Il sera médiocre, il est vrai; mais l'autre sera mauvais. C'est, malgré tout, accorder une certaine utilité à la sensibilité, lui reconnaître une certaine valeur. Et c'est par voie de conséquence — en établissant une comparaison avec le troisième terme — exprimer la nécessité inéluctable, logiquement rigoureuse, de bannir la sensibilité si l'on veut accorder la première place à l'intelligence. N'est-il pas évident, cela ne crève-t-il pas les yeux que, pour être amené ainsi à sacrifier une qualité dont il appréciait les vertus, il fallait que Diderot fût absolument réduit à cette nécessité? La raison ne veut-elle pas que l'on connaisse les

(68) Cf. DUSSANE : *Le Comédien sans paradoxe*. C'est la citation légèrement déformée d'un membre de phrase de Diderot : « ...C'est le manque absolu de sensibilité qui fait les acteurs sublimes. » *Observations de la Correspondance de Grimm*, t. VIII, p. 349. Ou : « ...c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » *Le Paradoxe*, t. VIII, p. 370.

(69) Cf. BINET. Op. cit., p. 280. M. PIERRE BRISSON fait — naturellement — la même citation écourtée.

(70) T. VIII, p. 370.

motifs impérieux d'une telle alternative avant de prendre soi-même parti?

Faute de méditer suffisamment sur la position de Diderot avant de se mettre en guerre contre les non-émotionnistes et le paradoxe, on en arrive parfois à jeter du lest au cours des discussions et des enquêtes. Celle de William Archer est intéressante à ce point de vue. Dirigée depuis le départ contre les « paradoxistes », elle ne conclut pas différemment. Mais au fur et à mesure que le temps passe, que varient les réponses et les réflexions, elle s'élargit, se grossit de sens. Parti, à peu de chose près, de cette position : pleure-t-on en scène? — oui, j'en fais la preuve; de grands acteurs pleurent; donc les « émotionnistes » ont raison, peu à peu il était amené à étudier moins sommairement cette qualité de conscience dont le problème est posé dans le *Paradoxe*. Chemin faisant, il observait ou concluait dans le sens le plus propre à satisfaire Diderot. Telles ces lignes de l'avant-dernier article : « Il me semble qu'on peut tirer de ces exemples la conclusion suivante : l'artiste accompli, même dans la fougue et dans la tempête de la passion, doit rester maître de soi pour ne négliger aucun moyen qui lui permette de ménager et de renforcer ses ressources physiques (71). » Et dans la conclusion générale de son dernier article, s'il légitime encore l'inspiration du moment, c'est à la condition qu'elle soit « contenue en de justes limites ». Il n'y a rien là que Diderot ne pourrait prendre pour sa thèse. Il en est ainsi de presque toutes les critiques du *Paradoxe*. Après l'avoir condamné, dans quantité de leurs développements, elles se rencontrent avec les observations de Diderot. L'essai sur *Le Comédien sans Paradoxe* de Mme Dussane sert d'introduction, en une vingtaine de pages, à des études fort brillantes sur les femmes et les héroïnes de Molière, de Racine et de Musset. On y peut glaner, de-ci de-là, quantité de notations intéressantes qui auraient mis en joie le cœur de Diderot. A propos des Célimènes de vingt ans, Mme Dussane écrit : « Rien de plus rare, en effet, qu'une actrice jeune qui puisse exprimer la jeunesse... ...Lorsqu'elles auront acquis leur talent, en

(71) *Op. cit.* Avril-Juin 1889, p. 210.

échange de leurs belles années, elles retrouveront — dans leurs souvenirs — et elles sauront enfin exprimer cette précieuse jeunesse qu'elles renfermaient au moment de leurs débuts dans leur cœur angoissé (72). » N'est-ce pas l'affirmation du quatrième argument du *Paradoxe*? Dans les très jolies pages consacrées au jeu de Mme Bartet interprète de *Bérénice*, ceci qui donnerait pleine satisfaction aux défenseurs de Diderot : « De combien d'ardeurs disciplinées était faite son harmonie! De combien d'énergies assouplies sa douceur! De combien de troubles vaincus sa sérénité (73)! » Oh! sans doute, ce n'est pas le monstre d'impassibilité du *Paradoxe*! Mme Dussane nous la montre au contraire si ardemment sensible que l'actrice qui jouait la confidente devait la soutenir et lui tenir la main dans les siennes, tant elle était prête à défaillir. « Mais elle ne croyait pas que le désordre dût être la preuve de la sensibilité, ni qu'un cœur ardent ne pût s'exprimer que par des cris ou des râles. Elle savait imposer une harmonie à ce qui jaillissait des profondeurs de son instinct, et faire du grondement des passions une divine musique. » Cette émotion disciplinée, intellectualisée, harmonisée, bien loin d'être l'expression brutale de la stricte vérité, n'entre-t-elle pas dans ce que Diderot appellerait un système dramatique? Sa discussion ne nous entraînerait-elle pas à l'un des points cruciaux du problème soulevé par le Philosophe? Après avoir rappelé le mot de Maurice Barrès : « Même en art, il y a profit à n'être pas un imbécile », Mme Dussane nous donne l'idéal du grand comédien : « ...je n'ai jamais vu un acteur atteindre les sommets de l'art dans les chefs-d'œuvre du répertoire, s'il ne possédait, outre d'éclatants dons naturels, l'intelligence et la culture (74). » Si elle avait vécu au temps des Philosophes, c'est dans ses observations, si justes, si précieuses, que Diderot aurait trouvé ses arguments! M. Louis Jouvet a eu l'heureuse idée de ne pas s'embarrasser du *Paradoxe* lorsqu'il méditait sur son art. Dépouillées de controverse littéraire et des scories de ces problèmes enchevêtrés, ses observations sont de toute pre-

(72) *Le Comédien sans paradoxe*, pp. 70, 71.

(73) *Ibid.*, p. 138.

(74) *Ibid.*, p. 161.

mière valeur. Il se contente de penser qu'en ce qui concerne la thèse de l'encyclopédiste, Mme Dussane a mis les choses au point. Cependant, quand il écrit : « Au fur et à mesure que l'acteur joue une pièce, son insécurité disparaît, ses forces vives diminuent. Sa sensibilité s'amoin-drit mais sa puissance d'exécution y gagne (75) », il exprime une idée soutenue entièrement et identiquement dans le *Paradoxe*. C'est une phrase digne de Diderot.

La confrontation des arguments de Diderot avec ceux de ses adversaires n'apporte rien dans la discussion qui nous intéresse. Ceux de ces derniers ne s'opposent pas en bien des cas à ceux du Philosophe. Souvent au contraire ils les vérifient, ils les corroborent. Où se trouve alors l'erreur de méthode, la contradiction? On moquait Diderot pour le désordre de sa pensée, le flot tumultueux de ses idées, mais la critique qu'on fait de lui n'est pas plus logique, plus claire. Le point de départ en est souvent un résumé trop schématique, ou tronqué, d'une pensée plus vaste, ou bien une interprétation imparfaite d'une doctrine philosophique, d'un système esthétique.



Il est curieux de constater avec quelle aisance on s'empare du mot *sensibilité* pour y faire reposer tout l'édifice de la discussion. Le mot *sentir* n'a pas pour Diderot, et dans l'état des connaissances de son temps, qu'une seule acception. On ne peut oublier l'extrême complexité de cette notion philosophique au XVIII^e siècle. Il est vrai que Diderot jouit assez souvent de l'étrange infortune d'être considéré uniquement comme écrivain par les philosophes et comme philosophe par les écrivains. Non pas que justice ne lui ait été rendue pour son œuvre philosophique comme pour son œuvre littéraire. Mais une extrême confusion naît souvent dans l'étude de ses travaux. La forme même de sa philosophie, attachée à l'action, intéressée au mouvement social, éloignée par conséquent de la pure spéculation cartésienne, en est certainement responsable pour une part.

(75) Encyclopédie française. *L'Art du comédien*, T. XVII, p. 1764-12, — cf. le 6^e argument de notre analyse.

Philosophe, certes Diderot a bien droit à ce titre qu'il a payé de six mois d'emprisonnement à Vincennes pour avoir écrit les *Pensées Philosophiques* et la *Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient*. L'ouvrier de l'*Encyclopédie*, le moraliste naturaliste, dont nul aujourd'hui ne nie l'action puissante sur les mœurs et la société, ne se désintéressait pas des problèmes abstraits de la connaissance. Attaché à l'étude des faits biologiques, à l'observation des phénomènes de la nature, au contrôle des idées par l'expérience, son empirisme ne le fait pas renoncer à la rigueur du raisonnement logique et l'on est trop souvent porté à oublier cela de qui a écrit : « Une seule démonstration me frappe plus que cinquante faits... Je suis plus sûr de mon jugement que de mes yeux (76). » Nul mieux que lui ne sut discuter l'interprétation des données de l'observation. Sa critique de l'expérience de Cheselden en fait foi (77). Sa philosophie ne procède pas seulement d'intuitions remarquables qui l'opposent aux théories de Linné sur la classification des êtres vivants et lui font énoncer la doctrine du transformisme de Lamarck : « Les organes produisent les besoins et réciproquement les besoins produisent les organes (78). Ce ne sont pas uniquement des pressentiments géniaux chez ce sensualiste qui semble annoncer l'école des psycho-physiologistes. La philosophie de la connaissance du monde extérieur et des opérations de l'entendement le passionne. Quand il se livre à la discussion du problème de Molyneux, ses remarques ne sont sans doute pas sans influencer Condillac : la *Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient* paraît entre l'*Essai sur l'Origine des connaissances humaines* et le *Traité des Sensations*. Sans entrer dans la discussion stérile de l'antériorité du « muet de convention », cher à Diderot, à la « statue » de Condillac — qui ne prouve rien, sinon que ces philosophes aimaient à se rencontrer et à discuter des problèmes dans l'air (79) — il nous suffit de

(76) *Pensées Philosophiques*, T. I, p. 149.

(77) Il s'agit de l'observation de Cheselden sur un enfant de quatorze ans opéré de la cataracte et relative au problème de Molyneux sur la perception des grandeurs et des distances (L'expérience du cube et de la sphère).

(78) *Rêve de d'Alembert*. T. II, p. 137.

(79) Cf. t. I, p. 346.

remarquer qu'en exposant sa théorie de la connaissance, l'auteur de la *Lettre sur les sourds et muets* ne fait pas seulement métier de vulgarisateur. Son analyse et sa critique sont originales et constructives, à cette époque du « muet de convention », comme vingt-cinq ans plus tard, à celle de la *Réfutation suivie de l'Ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*. A aucun moment il ne se désintéresse de l'étude de la connaissance à partir de la sensation, et des recherches sur l'essence de la sensibilité. La pensée de Diderot, que l'on trouve identique aussi bien dans sa philosophie de la nature que dans sa philosophie sociale, apparaît avec la même cohérence dans sa philosophie de l'art. Le foisonnement des idées tumultueuses et leur hétérogénéité, leur rencontre et leur enchevêtrement dans un même ouvrage où sous une forme très littéraire, dialoguée et paradoxale se traitent psychologie, esthétique, morale et controverse dramatique, peuvent être à l'origine de la confusion apportée dans la critique même de l'œuvre de Diderot. Le *Paradoxe* peut justement servir d'exemple type. Quoi qu'on puisse penser de ce dernier, il y a, à son départ, à côté d'autres questions, un problème psychologique lié à la notion de sensibilité. Le premier devoir critique est donc de connaître celle-ci telle qu'elle se situe dans le système philosophique de Diderot et dans le cadre de son époque.

On montrait, au XVIII^e siècle, plus de prudence que n'en font preuve les commentateurs du *Paradoxe*, lorsqu'on abordait le sujet de la sensibilité. Buffon, dans son *Discours sur la Nature des Animaux*, n'oublie pas de définir ce qu'il entend par *sentir*, parce que, ainsi que le note Condillac : « ...ce mot sentir renferme un si grand nombre d'idées qu'on ne doit pas le prononcer avant que d'en avoir fait l'analyse (80)... » Condillac, à son tour, avant de se livrer à la critique de Buffon, définit dans son *Traité des Animaux* le sens du mot *sentir*. Ce souci de délimiter une notion peu ou mal connue aux fins de l'approfondir, apparaît sans cesse à l'époque. Pour Diderot, la nécessité s'imposait d'établir des distinctions : « Tout ce que je fais,

(80) CONDILLAC : *Traité des animaux*. Œuvres complètes, t. III, p. 456.

assurément je le fais pour sentir agréablement, ou de peur de sentir douloureusement; mais le mot sentir n'a-t-il qu'une seule acception (81)? »

Le sens premier que nous donne l'œuvre du Philosophe est celui de « la sensibilité physique] ... [je ne suis pas une plante, une pierre, un métal...] ... [sensibilité physique, propriété générale de la matière ou résultat de l'organisation » (82). « Qualité propre à l'animal qui l'avertit des rapports qui sont entre lui et tout ce qui l'environne (83). »

« Mais outre la sensibilité commune à toutes les parties de l'animal, il en est une autre tout autrement énergique, commune à tous les animaux et propre à un organe particulier; soit qu'en effet cette dernière sensibilité ne soit originairement que la première, mais infiniment plus exquise dans cet endroit qu'ailleurs, soit que ce soit une qualité particulière, ce que je ne décide pas : c'est la sensibilité du diaphragme, cette membrane nerveuse et mince qui coupe en deux cavités la capacité intérieure. C'est là le siège de toutes nos peines et de tous nos plaisirs; ses oscillations ou crispations sont plus ou moins fortes dans un être que dans un autre : c'est elle qui caractérise les âmes pusillanimes et les âmes fortes. Vous feriez un grand plaisir à la Faculté de Médecine, dont vous seriez le bienfaiteur ainsi que de toute l'espèce humaine, si vous pouviez nous apprendre comment on lui donne du ton quand elle en manque, et comment on lui en ôte quand elle en a trop. Il n'y a que l'âge qui ait quelque empire sur elle ainsi que sur la bête (84). »

Seconde acception, signification générale où la pensée de Diderot est bien claire. S'il se refuse à décider de la nature précise de cette sensibilité qu'il soupçonne fort voisine de la première, non différente en nature mais en qualité, il est particulièrement net sur sa localisation et son caractère absolument indépendant de la volonté. Elle fait les âmes fortes ou pusillanimes, et seul l'âge a quelque

(81) *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*, t. II, p. 302.

(82) *Ibid.*, pp. 300 et 301.

(83) *Eléments de Physiologie*, t. IX, p. 267.

(84) *Ibid.*, p. 337.

empire sur elle. Toutes idées qui sont dans le *Paradoxe* où l'on trouve justement la même acception de la sensibilité et une définition qui en complète rigoureusement le sens : « La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou. Multipliez les âmes sensibles, et vous multiplierez en même proportion les bonnes et les mauvaises actions en tout genre, les éloges et les blâmes outrés (85). » S'il fait d'un organe désigné le siège de toutes ces manifestations, ce n'est pas au hasard d'une dissertation ou dans le feu d'une improvisation et c'est toujours le diaphragme, dans le *Paradoxe* ou la *Réfutation d'Helvétius* comme dans le *Rêve de d'Alembert*. « Mais qu'est-ce qu'un être sensible? Un être abandonné à la discrétion du diaphragme. Un mot touchant a-t-il frappé l'oreille, un phénomène singulier a-t-il frappé l'œil, et voilà tout à coup le tumulte intérieur qui s'élève, tous les brins du faisceau qui s'agitent, le frisson qui se répand, l'horreur qui saisit, les larmes qui coulent, les soupirs qui suffoquent, la voix qui s'interrompt, l'origine du faisceau qui ne sait ce qu'il devient; plus de sang-froid, plus de raison, plus de jugement, plus d'instinct, plus de ressource (86). »

Cette sensibilité, compagne de la douleur et de la faiblesse, impérieuse et déterminante — et dont la notion découle de la compréhension naturelle, physiologique, matérialiste de l'homme (87) — obnubile par conséquent toute

(85) *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII, p. 393.

(86) *Rêve de d'Alembert*, t. II, p. 171.

(87) « On n'a conscience du principe de raison ou de l'âme que comme on a conscience de son existence, de l'existence de son pied, de sa main, du froid, du chaud, de la douleur, du plaisir. Faites abstraction de toute sensation corporelle et plus d'âme.

Est-ce que l'âme est gaie, triste, colère, tendre, dissimulée, voluptueuse? Elle n'est rien sans le corps. Je défie qu'on explique rien sans le corps. » *Eléments de Physiologie*, t. IX, p. 377.

vertu délicate d'appréciation, toute estimation du goût. Aussi Diderot distingue-t-il : « c'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement (88). » C'est ainsi que le comédien doit sentir, et non être sensible. Outre l'erreur assez commune qui consiste à prendre sa tête pour son cœur, à croire que l'on juge par sentiment quand c'est l'entendement qui prononce (89), il ne faut pas commettre celle d'apprécier même la sensation de l'homme fruste et celle de l'homme averti et affiné : « ...Quelle différence encore de la sensation de l'homme ordinaire à celle du philosophe (90). » La nature ne dit rien à l'homme stupide ou froid, mais elle dit bien peu de chose à l'ignorant. La culture et le jugement interviennent dans cette sensibilité faite d'une infinité d'observations délicates que nous rapprochons (91).

Les différents sens apportés à cette notion de sensibilité sont toujours, non pas réductibles, mais rattachables au premier, celui de « sensibilité physique ». Le second répond à l'acception courante, celle sur quoi doit se fonder la discussion de l'art du comédien. Tous sont bien définis et partout avec la même clarté, quelle que soit l'œuvre : la définition du *Paradoxe* n'a pas été choisie ou élaborée pour les besoins de la cause.

*Ce qu'il importe, dès lors, de connaître, c'est pourquoi

(88) *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII, p. 415.

(89) Cf. *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*, t. X, p. 27.

(90) *Essai sur la peinture*, t. X, p. 519.

(91) Cette distinction entre sentir et être sensible ne fait que renforcer sa discussion sur la nécessité de ne pas faire, de sentir et de juger deux opérations parfaitement identiques, ainsi qu'il l'établit dans la *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius*. T. II, pp. 300 et suiv. — où il s'attache à montrer que la sensibilité est la condition primitive de nos pensées et de nos actions, non la cause unique : « N'y a-t-il que du plaisir physique à posséder une belle femme. N'y a-t-il que de la peine physique à la perdre ou par la mort ou par l'inconstance ? »

La distinction du physique et du moral n'est-elle pas aussi solide que celle d'animal qui sent et d'animal qui raisonne ?

Ce qui appartient à l'être qui sent et ce qui appartient à l'être qui réfléchit ne se trouvent-ils pas tantôt réunis, tantôt séparés dans presque toutes les actions qui font le bonheur ou le malheur de notre vie, bonheur et malheur qui supposent la sensation physique comme condition, c'est-à-dire qu'il ne faut pas être un chou ? »

Diderot oppose systématiquement cette sensibilité au jugement; pourquoi, dans le *Paradoxe*, règne du début à la fin ce parti pris imposé d'avoir à choisir l'un ou l'autre. Il est implicitement donné comme argument que l'émotion est paralysante et ne saurait coexister avec un état mental de critique et considéré comme acquis, en quelque sorte, qu'il y a impossibilité psychique à se livrer à plusieurs opérations sensibles et intellectuelles simultanées.

C'est ici, en effet, le point central de la discussion du *Paradoxe* en tant que problème psychologique, celui qu'on néglige cependant d'examiner. Or, il est évident que si Diderot a situé aussi nettement cette distinction et cette opposition des valeurs sensibles et intellectuelles, c'est qu'elles s'imposaient à lui sans discussion possible en conséquence de sa philosophie.

On en pourrait trouver la preuve dans maintes pages au hasard de ses œuvres, ainsi dans le texte cité précédemment du *Rêve de d'Alembert* où il est dit clairement que l'être abandonné à la discrétion de son diaphragme perd sang-froid, raison et jugement. Les *Eléments de Physiologie* nous apportent les réponses désirées avec la concision et la brièveté voulues. Il s'agit, on le sait, d'un groupement de notes qui vont de 1774 à 1780. Elles correspondent donc bien à la période qui nous intéresse du *Paradoxe*, écrit en 1773 et remanié en 1778. Aujourd'hui on peut sourire de la puérilité et des erreurs de certaines opinions scientifiques; elles sont la conséquence de l'état des connaissances du temps et l'on ne peut demander à Diderot, fort averti dans le domaine des sciences, d'en savoir plus que les médecins et physiologistes Bordeu et Haller! Nous devons retenir ce caractère d'époque nécessaire à la compréhension d'une œuvre qui, par la discussion des faits et la valeur de la philosophie qui en émane, mérite la plus entière attention (92).

(92) Il y a quelque enfantillage, autant dire de l'ignorance, dans l'étonnement amusé que nous avons rencontré chez certains commentateurs du *Paradoxe*. Ce malheureux Diderot apparaît bien grotesque avec son histoire de diaphragme! Assurément, dit-on, il ne comprend rien à l'émotion telle que le comédien, instruit en cette matière, la connaît. Nous ne savons si on se rirait de la même façon de la théorie de l'association et des vibrations de Hartley, avec son éther subtil et ses

La position de Diderot est très nette : « Toutes les fois que la sensation est violente ou que l'impression d'un objet est extrême et que nous sommes tout à cet objet, nous sentons, nous ne pensons pas.

« C'est ainsi que nous sommes dans l'admiration, dans la tendresse, dans la colère, dans l'effroi, dans la douleur, dans le plaisir. Ni jugement, ni raisonnement quand la sensation est unique.

« Les grandes passions sont muettes; elles ne trouvent pas même d'expressions pour se rendre.

« Est-ce qu'on pense quand on est vivement affecté par la poésie, la musique ou la peinture (93)? »

On n'est point surpris de retrouver l'argument du *Paradoxe* : les peines profondes et les grandes douleurs sont muettes. C'est, dans l'étude du comédien, l'application immédiate de ce principe qu'avec l'émotion ne peut coexister un état critique de jugement, de raisonnement. Ceci n'est point pour surprendre de qui a écrit : « Il y a sympathie marquée entre le diaphragme et le cerveau.

« Si le diaphragme se crispe violemment, l'homme souffre et s'attriste.

« Si l'homme souffre et s'attriste, le diaphragme se crispe violemment (94). » Du William James à la lettre et avant son temps. On ne voit point comment, à partir de cette théorie, on pourrait penser autrement que Diderot sur le comédien; comment il serait possible à l'acteur triste, tributaire de son diaphragme, d'interpréter un rôle qui exigerait d'autres réactions de celui-ci; comment ce même diaphragme étant crispé et l'acteur soumis aveuglément sans jugement, sans raisonnement, aux manifestations de cet organe, il pourrait répondre aux exigences de son rôle, du texte et du jeu scénique.

puissances actives de la substance médullaire, ou de Descartes avec ses esprits animaux. La lecture de ces critiques nous fait précisément songer à la vanité d'un élève du certificat d'études qui découvrirait des erreurs dans l'exposé de la circulation du sang par l'auteur du *Discours de la Méthode*.

(93) *Eléments de Physiologie*, t. IX, p. 356.

(94) *Ibid.*, p. 332.

Diderot a dépassé ce point de vue pour s'attacher à un problème de la structure de la conscience qui répond à notre seconde interrogation sur la signification du dernier argument du *Paradoxe* : « ...nous ne pouvons penser, voir, entendre, goûter, flairer, être au toucher en même temps; nous ne pouvons être qu'à une chose à la fois. Nous cessons de voir quand nous écoutons, et ainsi des autres sensations. Nous croyons le contraire, mais l'expérience nous désabuse bientôt.

« Toutes sortes d'impressions se font, mais nous ne sommes jamais qu'à une.

« Notre âme est au milieu de ces sensations comme un convive à une table tumultueuse qui cause avec son voisin; il n'entend pas les autres (95). »

Diderot illustre sa pensée d'exemples. C'est le promeneur qui traverse Paris, profondément préoccupé d'une idée, et surmonte toutes les difficultés de la circulation sans le moindre accident. Dans les actions de pure sensation ou de pure habitude on fait les choses d'autant mieux que l'on y pense moins. La nuit, on monte parfaitement son escalier sans y songer, on tâtonne dès que l'on se met à y penser. Et le jour on le monte, si l'esprit est occupé, comme s'il faisait nuit. L'œil qui conduit le promeneur sans embarras agit de lui-même, « un animal dans un animal, exerçant très bien ses fonctions tout seul » (96). Idée qui est bien dans l'ordre de sa thèse, que « chaque organe est un animal » avec son caractère particulier; et l'animal, un agrégat de molécules.

Ceci explique que Diderot ne se soit pas posé la question d'états psychiques simultanés, quand bien même il se serait débarrassé de la proposition précédente que nous ne saurions sentir et penser à la fois lorsque la sensation est violente.

La pensée de Diderot est parfaitement claire : toutes sortes d'impressions se font mais nous ne sommes jamais qu'à une seule : on cesse de voir, quand on écoute. On ne peut être vraiment à plusieurs choses en même temps.

(95) Ibid., p. 344.

(96) Ibid., p. 345.

Ce n'est pas que les sensations ne soient parfois composées. Elles ont d'ailleurs une durée, elles peuvent donc coexister — et c'est justement ce qui rend par la conscience de cette coexistence le jugement possible (97).

Mais que la sensation devienne forte, elle est unique; elle nous accapare en entier. Il ne saurait donc y avoir logiquement de jugement, ni de raisonnement. Par conséquent, nous ne pouvons penser quand nous sentons fortement.

Le système de Diderot est parfaitement cohérent. Le *Paradoxe*, sur ce point de psychologie, n'en est qu'une application à un problème particulier.

Que Diderot, frappé par le fait qu'une passion violente puisse altérer la structure de la conscience et modifier le jeu des opérations intellectuelles, ait voulu en chercher l'explication et les conséquences logiques dans son système philosophique, quoi de plus juste? C'est l'attitude naturelle de tout philosophe. Hartley explique par l'augmentation exagérée des vibrations qui accompagnent les idées générales, chez les personnes sous l'influence de fortes passions : crainte, colère, ambition, découragement, l'association anormale de ces idées. La violence de la passion empêche le jeu régulier de ces associations : « C'est pourquoi les passions violentes dérangent l'entendement et le jugement pendant qu'elles durent... (98) ». Charles Bonnet, qui a raisonné lui aussi sur l'hypothèse de la statue pour la découverte des opérations de l'entendement et qui s'attache, d'autre part, non seulement à dépeindre les caractères de la passion, mais, comme il le prétend, à en poser les principes de sa mécanique, impute le désordre causé par la passion à la violence de l'ébranlement des fibres mises en jeu : « Et comme la sensibilité se proportionne au degré de mouvement des fibres, un mouvement dont l'intensité est extrême attire à lui toute la Sensibilité. Une passion violente fait taire toutes les affections qui ne sont pas

^r (97) Qu'on se souvienne du « muet de convention » de la *Lettre sur les sourds et muets* ou si l'on veut de la statue de Condillac, et des représentations d'où découle la connaissance. Comparer avec les *Éléments de Physiologie*, p. 358.

(98) HARTLEY : *Explication physique des sens, des idées et des mouvements*, t. II, p. 230.

elle (99). » Quant à l'importance de cette localisation de l'émotion qui a le don d'amuser aujourd'hui certains lecteurs du *Paradoxe*, elle n'a rien d'exceptionnel, et pour Buffon aussi le diaphragme était « le principal organe du sentiment intérieur » (100).

D'un problème qui n'est pas simple, Diderot a tiré ses conclusions à lui. Dès lors, que nous importent les réflexions des critiques du *Paradoxe* qui, faute de connaître la position fondamentale de l'étude, citent des observations sans rapport avec elle. L'un nous apprend que tel comédien entre « dans la peau du personnage », ou bien qu'il « hante son personnage » tout en surveillant son émotion, en la soumettant à la volonté, alors que l'autre, au contraire, se dédouble parfaitement. Tout ceci est à voir, sans doute intéressant à examiner, mais ne peut être considéré comme une critique ou un éclaircissement du *Paradoxe*.

Diderot, pour qui « la sensibilité est plus puissante que la volonté » (101), se trouve en présence de cette alternative : que faut-il accorder au grand comédien ? L'intelligence, ou la sensibilité ? Dans ce choix, Diderot donne sa préférence à l'intelligence.

Les trois termes de la phrase fameuse qui a mis, comme l'étincelle, le feu aux poudres, dans le monde du théâtre, s'illuminent d'une évidente clarté (102). Elle embarrassait les critiques qui la citaient écourtée. Peut-être n'en saisissaient-ils pas tout le sens. C'est bien le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes, en opposition aux acteurs *médiocres* que fait l'extrême sensibilité. Mais une médiocre est pire qu'une grande sensibilité : elle fait la multitude des *mauvais* acteurs. Car Diderot, homme sensible par excellence, ne dénie pas toute valeur à la sensibilité qu'il sait redoutable et dont il dénonce avec violence les conséquences extrêmes. Si toutes ses vertus pouvaient coexister avec celles de l'intelligence, comme il serait simple d'exiger du comédien les deux qualités réunies ! Si un comédien tire de sa sensibilité toutes les

(99) CHARLES BONNET : *Œuvres*, t. VI, p. 177.

(100) BUFFON : *Histoire Naturelle*, t. II, p. 531.

(101) *Eléments de physiologie*, t. IX, p. 268.

(102) Cf., p. 37.

ressources de son art, qu'au moins elle ne soit pas médiocre. Tel est le sens de la phrase incriminée du *Paradoxe*.

Ici, une remarque s'impose, née de la comparaison des *Observations sur Garrick ou les Acteurs anglais* et du *Paradoxe sur le comédien*. Celui-ci contient tout ce que donnait précédemment la *Correspondance* de Grimm; les développements y sont parallèles, les mêmes termes s'y rencontrent avec les mêmes exemples. Or, si les *Observations* font état des dons de nature estimés nécessaires au comédien : la figure, la voix, le jugement, la finesse, comme dans le *Paradoxe*, on y trouve en plus la sensibilité. Que le *Paradoxe* ne mentionne pas celle-ci n'est point surprenant dans une étude systématique, méditée et revue encore ultérieurement. Dans les *Observations*, la présence de cette qualité requise peut paraître singulière quand, une page plus loin, Diderot commence immédiatement l'exposé de sa thèse en réclamant « nulle sensibilité » (103). Pourtant, quelles que soient les accusations d'étourderie, d'incohérence, portées contre Diderot, on a peine à admettre un tel illogisme à une cinquantaine de lignes d'intervalle. Ce ne serait plus une contradiction, mais une inadvertance qui sentirait la sottise. On est tout naturellement amené à penser qu'il ne peut s'agir de la même sensibilité. Dans la diversité des notions admises sous ce mot au XVIII^e siècle en général, et par Diderot en particulier, quelle est celle dont il est question ici? Est-ce la sensibilité physique, qui fait que je ne suis pas « un chou », proche de la sensation? Cette donnée élémentaire, qualité propre à l'être vivant, condition primitive de toutes les autres? Ou bien cette faculté de sentir, affaire de jugement? Ce ne peut être, en tout cas, l'autre acception, la seconde, celle qui est parfaitement définie au cours de l'exposé du *Paradoxe* et sur laquelle repose la discussion, liée à la mobilité du diaphragme et qui ne va pas sans faiblesse d'organisation. L'utilisation de ce même mot dans les *Observations*, avec deux significations différentes et à si court intervalle, serait une preuve, s'il en était encore besoin, de la nécessité de

(103) *Observation sur Garrick ou les Acteurs anglais*, t. VII, p. 345.

s'arrêter à l'examen du sens que lui attribue Diderot, lorsqu'on aborde le *Paradoxe*.

On aurait tort, la position de Diderot étant admise en face de cette dualité : intelligence — sensibilité, de conclure à une simplification facile, à une prise de point de vue qui ressemblerait à un tour d'escamotage. Si le *Paradoxe* est une conséquence logique, un cas particulier, d'un système général, le Philosophe n'est pas sans avoir saisi la complexité de la question du comédien, et le mérite n'est pas mince d'avoir distingué certaines modalités propres de la sensibilité et de l'émotion pendant le jeu. De là, sans doute, le paradoxe, nous voulons dire l'aspect paradoxal bien vu par Diderot qui n'a pas donné sans raison ce titre à son étude.

Sensibilité *pendant* le jeu, émotion *pendant* le jeu : le problème est en effet très bien posé par Diderot, et l'exemple de la Clairon est révélateur lorsqu'il écrit : « Je ne doute point que la Clairon n'éprouve le tourment du Quesnoy dans ses premières tentatives; mais la lutte passée, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion (104). » Ainsi la parfaite Clairon, ce monstre d'insensibilité que Diderot nous propose comme modèle, éprouve un tourment, « un grand tourment », dit la *Correspondance* de Grimm, pendant la préparation du rôle. N'est-ce pas faire une distinction fondamentale entre les qualités requises pendant le jeu et pendant sa préparation? Au reste, tout est impassible, mesuré, étudié, élaboré, construit et rendu de sang-froid chez cette actrice idéale. Mais Diderot nous introduit auprès de l'« incomparable magicienne »... « Il faut que je vous montre la Clairon dans les transports réels de sa colère. Si par hasard elle y conservait son maintien, ses accents, son action théâtrale avec tout son apprêt, avec toute son emphase, ne porteriez-vous pas vos mains sur vos côtés, et pourriez-vous contenir vos éclats? Que m'apprenez-vous donc alors? Ne prononcez-vous pas nettement que

(104) *Paradoxe sur le Comédien*, t. VIII, p. 366. Dans les *Observations*, il n'y avait point de comparaison avec le sculpteur Duquesnoy, « l'artiste haletant » pendant l'élaboration de son œuvre, mais la proposition était la même.

la sensibilité vraie et la sensibilité jouée sont deux choses fort différentes (105)? » Ainsi la Clairon se met en colère tout comme une autre. Son sang-froid, son ataraxie se manifestent dans l'exercice de son art, c'est-à-dire sur scène. Voilà l'essentiel. Il est surprenant qu'on ne se soit jamais avisé dans l'étude du *Paradoxe* de faire cette remarque importante, car elle situe bien l'un des aspects fondamentaux du problème. Nul ne s'est posé la question de ce paradoxe d'un artiste chez qui l'on exigerait de la sensibilité avant le jeu et nulle sensibilité pendant. Au risque de nous répéter, rappelons, pour son extrême importance, le troisième argument du *Paradoxe* (106) : « Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celles de l'homme sensible montent de son cœur. » Les commentateurs ont eu tort de ne point retenir cette subtilité du Philosophe, car en cherchant à établir ainsi les modalités particulières du processus de formation de l'émotion chez l'acteur, en montrant l'apport de l'imagination, le côté intellectualisé, esthétique de cette émotion, Diderot prouvait qu'il voyait le point crucial de la question. Il indiquait le problème s'il ne le résolvait pas. Ce faisant, il allait plus loin que ses critiques eux-mêmes.

Cette « mobilité d'entrailles », capable du meilleur et du pire peut, chez le comédien, ne pas être la conséquence d'une émotion sincère et vraie; elle peut être acquise ou factice (107). Diderot reconnaît l'exactitude de ce fait qui pourrait ébranler certains de ses arguments, tel par exemple celui de l'impossibilité de répéter l'émotion sur commande. Mais cette sensibilité artificielle lui semble aussi dangereuse que la naturelle et il ne s'y attarde pas. « Elle doit conduire peu à peu l'acteur à la manière et à la monotonie », dit-il, et si l'on conçoit bien tous les dangers que présente l'exploitation d'un procédé ou d'un truc, on peut partager les appréhensions du Philosophe. Mais l'objection sérieuse est autre : qu'elle soit acquise ou factice, cette sensibilité doit offrir les mêmes inconvénients que l'autre, les nécessités du jeu, de la composition, obligeant souvent

(105) Ibid., p. 404.

(106) Cf., p. 23.

(107) T. VIII, p. 374.

le comédien à s'en dépouiller, « et cette abnégation de soi n'est possible qu'à une tête de fer » — « une tête de glace », avait-il dit, d'abord, dans les *Observations* sur Garrick (108). Sang-froid absolu ou volonté inaltérable, telle est donc la qualité première que doit posséder l'acteur en possession de cette sensibilité acquise ou factice. Cette mobilité d'entrailles artificielle, dont le comédien ne pourrait, au reste, se montrer fier à l'égal de l'autre, puisqu'elle serait procédé et non la marque sincère d'une qualité de l'âme, resterait encore subordonnée à la volonté, au sang-froid, aux qualités intellectuelles : la position du paradoxe demeurerait inchangée. L'intéressant, c'est que Diderot ait vu la nécessité de soumettre cette émotion à l'autorité de « la tête de fer » et plus encore qu'il ait écrit, pour caractériser l'extrême difficulté de l'opération : « Cette incompréhensible distraction de soi d'avec soi (109). » Il y a là pour Diderot quelque chose d'assez inexplicable, d'assez mystérieux, qui ne s'éclaire pas à la clarté de son système général.

Toutes ces réflexions nous montrent bien qu'en restant dans l'application la plus rigoureuse de sa philosophie, Diderot n'a point esquivé la difficulté. Loin de se tirer d'embarras par une opération systématique, un jeu d'idées artificiel et facile, il a au contraire montré parfaitement les aspects les plus curieux du comportement et de la psychologie du comédien. Il les a décelés, s'il ne les a résolus d'une manière définitive ou satisfaisante. Il est regrettable que la discussion se soit éternisée autour de ce qui n'était que le faux problème au point de faire oublier les vrais, si clairement indiqués par le Philosophe.

(108) T. VIII, p. 350. L'expression semble juste à M. Jacques Copeau : « Un tel jeu demande « une tête de fer », comme dit Diderot, mais non « de glace ». DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien présenté par M. Jacques Copeau*, p. 20. Pour Mme Dussane, les comédiens seraient « plutôt des têtes d'étope : vite flambantes, vite éteintes ». *Le Comédien sans paradoxe*, p. 11. La séduisante image exprime, certes, un idéal opposé. Mais elle prête à confusion, ne pouvant en aucun cas se rapporter à la délicate opération intellectuelle dont parle Diderot et telle que l'observe fort justement M. Jacques Copeau.

(109) *Paradoxe sur le Comédien*, t. VIII, p. 374.



Logique en intégrant son explication de la psychologie particulière du comédien dans sa philosophie générale, Diderot l'est encore en appliquant au serviteur immédiat du théâtre, c'est-à-dire à l'acteur, ses principes d'esthétique. On n'a pas oublié l'un des arguments essentiels du *Paradoxe* — le second de notre analyse — tiré de la nécessité de faire entrer les accents du comédien dans « un système de déclamation ». La vérité que l'on exige du comédien doit être celle que l'on réclame de l'art. Les fantômes que les comédiens doivent imiter de génie rejoignent les « fantômes imaginaires de la poésie ». Ce souci de faire accorder l'idéal de l'art du comédien avec celui, plus général, de l'art dramatique, est-il donc si étrange? On ne s'en inquiète guère, semble-t-il, dans la discussion du *Paradoxe*. Il est cependant, à notre sens, le plus vivant, le plus actuel, le plus éternel peut-être, puisqu'il pose les problèmes de la vérité dans l'art et de la primauté de la pensée. Il ne nous semble point possible de définir par principe l'idéal du comédien sans établir préalablement ce qu'on exige de lui. Le mérite est grand d'avoir lié le problème de l'acteur à celui du théâtre en général. Sur ce point, comme en tant d'autres, Diderot s'est montré novateur, et novateur fécond. (La suite de cette étude justifiera, nous l'espérons, cette idée.) Au reste, bien que la question de la « sensibilité » ait toujours servi de pivot à la discussion du *Paradoxe*, il apparaît souvent que c'est, à l'insu des polémistes, autour du problème esthétique que se livrait le combat.

Ici encore la pensée de Diderot est parfaitement cohérente. Sa conception du comédien est en accord complet avec son système dramatique, avec ses théories du drame et du jeu. Il est impossible, lorsqu'on étudie le *Paradoxe*, d'oublier le rôle critique et l'importance novatrice de l'auteur du *Fils naturel*.

On s'est évertué à montrer l'extrême confusion de sa pensée et son désordre (110). Comme on l'a fait pour le

(110) Des auteurs, heureusement, ont essayé de dégager au contraire

philosophe, on a étalé les contradictions de l'écrivain. Mais, de même que l'on distingue clairement une unité dans son œuvre philosophique, on peut, à travers la logique de son évolution, conclure à la continuité de sa pensée dans le domaine littéraire et esthétique.

A travers les variations de ses idées, il est aisé de suivre le cheminement de sa pensée et l'enrichissement de celle-ci au fur et à mesure des expériences morales et intellectuelles. L'histoire de ses contradictions, dans le déroulement chronologique, se ramène assez vite à une évolution assurément logique et belle en tout cas. Pour la résumer d'une façon rapide on dit fréquemment que Diderot, parti d'une conception réaliste de l'art, s'est ensuite départi de celle-ci pour adopter un point de vue spiritualiste, idéaliste. L'imitation de la vie préconisée dans *Les Bijoux indiscrets*, les préoccupations naturalistes des *Entretiens sur le Fils Naturel* et du *Discours sur la poésie dramatique* sont bien éloignées des conceptions esthétiques du *Paradoxe* et de l'idéal proposé des fantômes imaginaires de la poésie. Il serait vain de nier cette démarche de la pensée de Diderot, au reste assez naturelle. Mais il serait faux d'y voir autre chose qu'un élargissement, un approfondissement, un enrichissement de cette pensée; il serait arbitraire, artificiel, de conclure à un changement, à une opposition radicale dans la compréhension de l'art et du beau. Il ne faut pas présenter l'auteur des *Bijoux Indiscrets* en partisan de la « tranche de vie » avant la lettre pour faire de l'homme au *Paradoxe* un idéaliste repentant. Le premier est contenu dans le second. Celui de 1748 porte en lui tous les germes de son « fantôme homérique ». Celui de 1770, et d'après, garde toujours son même idéal de vérité. Le problème qui s'impose en effet au Philosophe dépasse singulièrement celui d'un parti pris d'école, c'est celui de la vérité dans l'art, qu'il étudie en esthéticien. D'autre part, écrivain et critique, militant de la pensée et non raisonneur de cabinet, ses écrits comme ses actions se justifient par les circonstances et le but à atteindre. Attaché par goût à la spéculation pure, s'efforçant toujours pour satisfaire la curiosité

la continuité de la pensée de Diderot, notamment MM. Jean Thomas et Folkierski.

impérieuse de son esprit, d'opérer la synthèse de ses idées philosophiques aux clartés de la science et des plus récentes découvertes, Diderot n'a pas cessé d'être homme d'action. Il n'est point juste d'attribuer la même valeur à tous ses ouvrages quand ils ne répondent ni aux mêmes fins ni à d'identiques préoccupations.

Avec *Le Fils naturel*, suivi des *Entretiens*, et, l'année suivante, avec *Le Père de Famille*, suivi du traité *De la poésie dramatique*, Diderot apportait en même temps la doctrine et l'exemple. Bouleversant les principes établis, il offrait, avec ses pièces comme objets d'expérience, une quantité d'arguments hardis, une véritable poétique dramatique dont l'importance dans l'histoire du théâtre a été considérable. Parmi les réformes proposées, intéressant « le genre sérieux », la « tragédie domestique et bourgeoise à créer », les « conditions de l'homme à substituer aux caractères »... « la tragédie réelle à introduire sur le théâtre lyrique », etc..., il en était de proprement techniques à l'adresse du comédien, concernant la pantomime, le jeu et la diction, le costume et la décoration (111).

Réaliste, Diderot l'est quand il s'écrit, en 1748 : « Y a-t-il d'autre règle que l'imitation de la nature (112)? » Il l'est, en 1757, quand il insiste : « Je ne me lasserai pas de crier à nos Français : La Vérité! La Nature (113)!... » En 1758, quand il s'adresse à la Clairon : « ... montrez-nous la nature et la vérité... » (114). Mais on ne peut oublier que, lorsque Diderot écrit cela, la scène est encore embarrassée de spectateurs, la déclamation en est restée aux hardiesses du siècle passé avec la Champmeslé! La réforme du costume est à faire, qui ne s'amorcera que par le coup d'audace de la Clairon, en 1755, dans *L'Orphelin de la Chine*. Sur la scène règne, non pas une convention artistique ins-

(111) Il ne peut être question ici d'étudier le système dramatique de Diderot. Rappelons les étapes : *Les Bijoux Indiscrets*; les *Entretiens sur le Fils Naturel*; le traité *De la Poésie dramatique*; *Réponse à la lettre de Mme Riccobini*; les *Lettres à Mlle Jodin*; le *Paradoxe sur le Comédien* (précédé des *Observations de la Correspondance de Grimm*).

(112) *Les Bijoux Indiscrets*, t. IV, p. 283.

(113) *Entretiens sur le Fils Naturel*, t. VII, p. 120.

(114) *De la Poésie dramatique*, t. VII, p. 377.

pirée d'un parti pris esthétique, mais une routine désuète que rien ne justifie plus au temps de l'*Encyclopédie*; c'est un fatras de recettes sans utilité, sans intérêt et que les gens de théâtre prétendent imposer comme règles inhérentes à leur art.

L'idéal de déclamation tragique au début du XVIII^e siècle est le même que celui de la fin du XVII^e, idéal déclamatoire, déclamation chantée, plus libre évidemment qu'avant les efforts tentés par Molière et Racine, Baron et la Champmeslé, mais gardant cette allure « symétrisée » dénoncée par Diderot dans bon nombre de ses écrits sur le théâtre; l'alexandrin comportant deux temps forts, le premier hémistiche formant une phrase musicale ascendante, le second une phrase descendante avec chute de la voix à la rime. Les exclamations permettaient bien d'introduire d'autres accents, mais on devine avec quelle force! L'emphase, la boursofflure, la véhémence sont de règle. En 1738, Riccoboni signale que « les acteurs parlent avec des tons si extraordinaires et si éloignés de la vérité, que l'on ne peut pas s'y méprendre » (115). En 1747, Remond de Sainte-Albine fait état de « cette récitation ampoulée... » (116). Ce caractère d'époque n'était pas réservé au seul art du théâtre. L'éloquence de la chaire avait les mêmes défauts. Si l'on en veut croire les théoriciens des Jésuites, et Lucas en particulier, qui menèrent la guerre contre les tares menaçant les prédicateurs, l'on criait parfois jusqu'à se rompre une veine (117). Selon Gisbert, on parlait beaucoup moins en chaire qu'on ne déclamait et criait. Il n'est rien là d'étonnant, c'est le ton de l'époque. A la scène, cette déclamation forcenée passait pour être tragique. Comme on comprend l'insistance de Diderot dans ses lettres à Mlle Jodin, la mettant en garde contre ce « hoquet tragique », ces hoquets qu'on voudrait « faire prendre pour des accents d'entraille! » (118). Il se moque bien de ces recettes qu'on voudrait imposer comme règles immuables de l'art, de tout

(115) et (116) Cité par M. D. MORNET : *L'Alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, p. 13.

(117) L'Abbé JULES CANDEL : *Les Prédicateurs français dans la première moitié du XVIII^e siècle*, pp. 457-458.

(118) T. XIX, p. 386.

ce fatras prétentieux, artificiel, sans âme et sans vérité, de cette façon mécanique et ridiculement ampoulée de dire les vers, de cette « ... déclamation maniérée, symétrisée et si éloignée de la vérité » (119). Aussi il n'hésite pas : à sa protégée, Mlle Jodin, il écrit : « ... moquez-vous de l'harmonie, de la cadence et de l'hémistiche... » (120), conseil qui prend toute sa valeur lorsqu'on connaît les habitudes des tragédiens de l'époque.

Diderot n'était pas insensible à la musique du vers. Une lettre adressée à la même comédienne en témoigne, cependant qu'elle nous montre son idéal de la diction racinienne : « Si vous sentez une fois combien la poésie de Racine est harmonieuse, nombreuse, filée, chantante, et combien le chant cadencé s'accorde peu avec la passion qui déclame ou qui parle, vous vous étudierez à nous dérober son extrême musique; vous le rapprocherez de la conversation noble et simple, et vous aurez fait un grand pas, un pas bien difficile (121). » Il suffit, pour comprendre, de rapprocher les expressions : *poésie... filée, chantante, et chant cadencé*. Diderot savait apprécier la divine et noble musique du vers racinien (122) et défendre celui-ci contre ses interprètes transformés en claironnants instruments de fanfare.

On imagine aisément le jeu qui pouvait correspondre à « cette récitation ampoulée » (123). Les témoignages ne manquent pas : « Quelques acteurs tragiques, croyant se donner un air plus grand, marchent d'un pied si fortement appuyé, que tout leur corps en reçoit un ébranlement, et que l'on voit à chaque pas danser leur tonnelet (124). » En critiquant certains usages, Riccoboni nous révèle ceux-ci ridiculement établis comme règles du bon goût. Ainsi « ... on est obligé de se courber pour montrer du respect et de l'attendrissement », et l'attitude présentant quelques dangers de déséquilibre, les comédiens « fléchissent un peu le

(119) *De la poésie dramatique*, t. VII, p. 386.

(120) T. XIX, p. 388.

(121) *Ibid.*, p. 395.

(122) « C'est peut-être le plus grand poète qui ait jamais existé. » *Lettre à Mlle Volland*, t. XIX, p. 15.

(123) REMOND DE SAINTE-ALBINE : *Le Comédien*, p. 167.

(124) RICCOBONI (FRANÇOIS) : *L'Art du Théâtre*, p. 8.

genouil de devant, ils élèvent un bras fort haut, étendent l'autre au long de la hanche, et jouent des morceaux entiers dans l'attitude de cette statue antique qui représente un gladiateur dans le combat. Comme cette position forcée est devenue fort à la mode, par l'habitude de la voir on s'y est accoutumé de manière que l'on n'en perçoit plus le ridicule » (125). Quelques préceptes qu'on se doit d'observer constituent le langage de l'acteur : « C'est une règle assez connue, que pour l'ordinaire la main ne doit pas s'élever au-dessus de l'œil. Mais quand une violente passion le transporte, l'acteur peut oublier toutes les règles; il peut se mouvoir avec promptitude, et porter ses bras jusqu'au-dessus de sa tête (126). » Diderot enrage devant ces comédiens « se promenant à pas comptés sur la scène, et battant nos oreilles de ce qu'Horace appelle... des sentences, des bouteilles soufflées, des mots longs d'un pied et demi » (127). Le spectateur s'est accoutumé à cette façon de jouer. C'est le bel air, le genre noble. Diderot ne peut l'admettre. Déjà, dans *Les Bijoux indiscrets*, il se révolte contre « la démarche empesée des acteurs... la bizarrerie de leurs vêtements... l'extravagance de leurs gestes » (128). On comprend, quand on imagine le tonnelet secoué à chaque pas du comédien, l'exclamation du Philosophe : « Les princes et les rois marchent-ils autrement qu'un homme qui marche bien? Les princesses poussent-elles en parlant des sifflements aigus (129)? » Le ridicule du ton n'a d'égal que celui de l'attitude. La position invariable des acteurs « toujours debout, toujours tournés vers le parterre », lui paraît gauche, mais on lui répond que « ce gauche est nécessaire » (130). En vain leur demande-t-il de ne pas être constamment « symétrisés, raides, fichés, compassés, et plantés en rond » (131). Toujours la technique, les impératifs catégoriques de ces prêtres de Thalie et de Melpomène et leur *non possumus* sans réplique contre lequel Diderot

(125) Ibid., p. 7.

(126) Ibid., p. 14.

(127) *Entretiens sur le Fils Naturel*, t. VII, p. 121.

(128) T. IV, p. 287.

(129) Ibid., p. 286.

(130) *Lettre de Mme Riccoboni*, t. VII, p. 396.

(131) *Réponse à la lettre de Mme Riccoboni*, t. VII, p. 399.

se heurte : « O le maudit, le maussade jeu que celui qui défend d'élever les mains à une certaine hauteur, qui fixe la distance à laquelle un bras peut s'écarter du corps, et qui détermine comme au quart de cercle de combien il est convenable de s'incliner. Vous vous résoudrez donc toute votre vie à n'être que des mannequins?... Vos règles vous ont faits de bois, et à mesure qu'on les multiplie, on vous automatise. C'est Vaucanson qui ajoute encore un ressort à son Flûteur (132). »

A ces attitudes de guignol dont les ensembles devaient présenter souvent un aspect assez réjouissant, Diderot souhaitait voir se substituer des pantomimes réglées, des « tableaux ». Mais... « que sert au poète d'imaginer des tableaux si le comédien demeure attaché à sa disposition symétrique et à son action compassée » (133). On objecte qu'on ne peut décorer que le fond (134), et si l'on veut une cheminée, il faut qu'elle soit au milieu ! Parce que la scène est encombrée de spectateurs ! Argument péremptoire, sans réplique, auquel le Philosophe ne peut qu'opposer qu'il ne devrait y avoir personne sur le plateau ; ce qui permettrait en même temps de décorer tout le théâtre (135). L'illusion théâtrale y aurait gagné certainement ; les acteurs se seraient peut-être trouvés moins enclins à se distraire de l'action dramatique, à s'intéresser aux spectateurs pendant le jeu. Point n'est besoin d'insister sur les inconvénients de cet usage, combattu vivement déjà par Molière dans *Les Fâcheux* et *Le Misanthrope*, attaqué par Crébillon dans sa *Lettre sur les spectacles*, par Voltaire dans le *Discours sur la tragédie*. Sur cette scène où l'on ne pouvait planter les décors ou disposer les meubles, le spectacle étouffait. S'il y avait foule, il ne restait plus de place pour l'évolution des acteurs. Les anecdotes abondent, toutes plus amusantes les unes que les autres : en 1736, dans le *Childeric* de Morand, le comédien à qui incombait la tâche d'apporter une lettre ne réussit point à se frayer un passage dans la foule. « Place au facteur ! » s'écria un facétieux spec-

(132) Ibid., p. 402.

(133) *Entretiens sur le Fils Naturel*, t. VII, p. 161.

(134) Cf. *Lettre de Mme Riccoboni*, t. VII, p. 396.

(135) Cf. *Réponse à la lettre de Mme Riccoboni*, t. VII, p. 398.

tateur. La pièce faillit ne point s'en relever. En 1739, il fut impossible d'achever certaine représentation d'*Athalie*, à cause de l'invraisemblable cohue qui régnait sur scène. Cet auditoire turbulent se donnait lui-même en spectacle à l'autre partie de l'assemblée. On apostrophait les artistes. Il arrivait qu'une réflexion suspendit la représentation; l'acteur répondait, remerciait... et l'on enchaînait.

Il va sans dire que l'un des premiers soucis des comédiennes était de s'exhiber avec tous leurs avantages dans leurs plus beaux costumes. L'incohérence qui devait faire tonner les foudres de Diderot contre ces « poupées poudrées, frisées, pomponnées » (136) est inimaginable. « Ce qui montre surtout combien nous sommes encore loin du bon goût et de la vérité, c'est la pauvreté et la fausseté des décorations et le luxe des habits (137). » C'est le triomphe de l'extravagance. Que l'on fût bergère ou princesse, on se préoccupait surtout d'éblouir par le plus grand luxe. Si cela se trouvait, la soubrette éclipsait la maîtresse. On ne se gênait pas, dit Crébillon, pour jouer les rôles de paysanne, jusqu'à celui de Martine des *Femmes savantes*, en panier, et les guerriers grecs ou romains pouvaient porter tout simplement des chapeaux à trois cornes. La dignité de la tragédie ne leur commandait que de rehausser ceux-ci de plumes extraordinairement hautes. Le choquant, c'était non seulement le compromis entre le moderne et le classique (les détails du costume antique se mélangeant arbitrairement aux fantaisies de la mode d'alors), mais encore la curieuse et anachronique rencontre dans la même pièce de ces différents costumes. Les femmes, aux garde-robes somptueuses, s'exhibaient en toilette d'apparat à la mode la plus récente. Les interprètes des rôles de seigneurs, d'hommes de qualité, portaient de magnifiques habits de cour, mais les autres qui avaient à jouer les caractères consacrés du répertoire, les Harpagon, les Scapin, les Sganarelle, portaient le costume établi au XVII^e siècle. D'Hannetaire a fait état de cette extravagance (138). Marmontel s'est élevé

(136) *De la poésie dramatique*, t. VII, p. 376.

(137) *Ibid.*, p. 373.

(138) D'HANNETAIRE : *Observations sur l'Art du comédien*.

avec force contre « l'indécence des vêtements des comédiens » (139), contre la sottise qui consiste à faire « paraître César en perruque quarrée » ou à faire sortir Ulysse « tout poudré du milieu des flots ».

Certes, il n'est rien là que l'on ne sache déjà sur l'état de l'art scénique à cette époque, mais on ne peut manquer de le rappeler en insistant quand on traite du réalisme de Diderot. Le désordre et l'arbitraire règnent sur la scène, non pas un « système » d'art dramatique. A cette notion de « système », Diderot est très sensible, aussi bien dans les *Entretiens sur le Fils Naturel* et le traité *De l'Art dramatique* que dans le *Paradoxe*. Les acteurs ne défendent pas une convention artistique, au nom de principes esthétiques, mais un mélange de recettes, de traditions, d'habitudes choquantes et sans justification. Quel remède apporter à ce mal ? Comment lutter contre l'incohérent et le factice ? Sinon en opposant les leçons de la vérité et de la nature. En un tel état de choses, il s'agit bien de méditer sur les valeurs respectives de la convention ou du réalisme ! Tout est faux au spectacle... « Le faux de tout ce qui s'y fait me tue (140). » Voilà pourquoi il importe de se remettre à la poursuite du vrai. Telle est la position de Diderot, position de combat : on ne peut pas décorer le théâtre parce qu'il y a des spectateurs sur la scène, que ne les chasse-t-on ! Cette démarche, cette emphase ridicules veulent conférer de la noblesse aux personnages ? Que ne parlent-ils et ne marchent-ils comme des princes et des rois qui parlent et marchent bien ! « Ce n'est pas par ignorance qu'ils jouent comme ils le font, c'est que la salle l'exige ? Fort bien. [répond Diderot]. J'avais cru que les salles devaient être faites pour les acteurs ; point du tout. Les acteurs sont des espèces de meubles qu'il faut ajuster aux salles (141). »

Le Philosophe s'attache en effet à la réforme nécessaire de la scène. On veut justifier ce jeu d'automates, ces hoquets tragiques, que l'on prête au spectacle des grandes passions, par la nécessité d'émouvoir et d'exprimer la grandeur. Et l'on s'embarrasse de règles, de « technique », qui

(139) Cf. *Encyclopédie*. Art. *Décoration*.

(140) *Réponse à la lettre de Mme Riccoboni*, t. VII, p. 400.

(141) *Ibid.*, p. 404.

« automatisent » les interprètes. Diderot riposte : « Acteurs, jouissez donc de vos droits; faites ce que le moment et votre talent vous inspireront. Si vous êtes de chair, si vous avez des entrailles, tout ira bien, sans que je m'en mêle; et j'aurai beau m'en mêler, tout ira mal, si vous êtes de marbre ou de bois (142). » Pour trouver l'accent de la vérité, Diderot se fie à ce qui est, chez les comédiens, non pas « le précepte » mais « ... autre chose de plus immédiat, de plus intime, de plus obscur et de plus certain qui les guide et qui les éclaire » (143).

Le Philosophe ne médite point alors sur les problèmes de la connaissance, du jugement et de la sensation. C'est l'homme de théâtre qui veut désencombrer la scène de toutes les sottises accumulées. Cette influence de l'action à mener et du but à poursuivre est indéniable chez le théoricien de l'art dramatique qu'est Diderot. Il a le sens des nécessités du moment. La preuve en est, par exemple, évidente, dans son examen des trois unités. On ne saurait être trop sévère, dit-il, sur l'unité de lieu. « Sans cette unité, la conduite d'une pièce est presque toujours embarrassée, louche (144). » Mais il s'écrie : « Ah! si nous avions des théâtres où la décoration changeât toutes les fois que le lieu de la scène doit changer!... Le spectateur suivrait sans peine tout le mouvement d'une pièce; la représentation en deviendrait plus intéressante et plus claire (145). » Attitude logique de Diderot. Ce qui justifie à ses yeux l'unité de lieu, c'est que la décoration théâtrale ne permet pas alors de figurer les déplacements nombreux voulus par l'action. Cette convention théâtrale (qu'il n'admet d'ailleurs, comme toute convention, qu'avec la plus grande souplesse et le plus entier relativisme) est fonction de l'état de la scène. Diderot rêve d'une transformation du théâtre dont l'importance peut être considérable, capable de « changer la face de l'art dramatique » (146) et il imagine des situations et leur réalisation sur un théâtre très étendu.

L'action du propagandiste fervent que fut Diderot

(142) *De la poésie dramatique*, t. VII, p. 386.

(143) *Entretiens sur le Fils Naturel*, t. VII, p. 108.

(144) et (145) *Ibid.*, p. 88.

(146) *Ibid.*, p. 115.

s'éclaire encore à la lueur de la Querelle des Bouffons (147). Toute la petite compagnie encyclopédique, avec Rousseau, d'Alembert, Grimm, s'était enthousiasmée pour les Bouffons Italiens dès la première représentation de la *Serva Padrona* de Pergolèse. La lutte entre « le coin du roi », défenseur de la tradition et « le coin de la reine », amie de la nouvelle musique, est toute d'affranchissement contre un idéal scholastique périmé, au nom du naturel et de la vérité. Diderot n'ignore point les qualités de Rameau — (l'Urémifasolasiututut des *Bijoux Indiscrets*) — mais la musique n'est point seule en cause dans la Querelle des Bouffons. Diderot s'émerveille surtout que, chez ceux-ci, elle ne contienne « ni lance, ni victoire, ni tonnerre, ni vol, ni gloire » (148), qu'elle ne soit point un prétexte à cette déclamation, aussi ridicule que celle de la tragédie, pour laquelle il fallait « des poumons, un grand organe, un volume d'air » (149), au grand dam des oreilles très fines. Voilà qui changeait de cette musique d'opéra dont parle Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, vociférée par des actrices, « les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant », arrachant des « gémissements » de leurs poumons. Le texte indigent des livrets, encombrés de mythologie et d'événements surprenants, se truffait de répétitions incessantes, des mêmes mots roucoulés et vocalisés pendant plusieurs pages.

L'importance de cette polémique est considérable dans l'histoire de la musique. On peut revendiquer à l'honneur des Encyclopédistes la fondation de l'opéra-comique et une part importante dans la révolution qui s'accomplit peu après dans l'opéra (150). M. Romain Rolland a montré comment Diderot, dans son *Troisième Entretien sur le Fils Naturel*, annonçait la réforme de Gluck en « des pages prophétiques » (151). Mais les Bouffons apportaient au public parisien, outre cet idéal musical nouveau, des sujets

(147) De 1752 à 1754.

(148) *Entretiens sur le Fils Naturel*, t. VII, p. 165. Ce sont à peu près les mêmes expressions dans *Le Neveu de Rameau*, t. V, p. 390.

(149) *Le Neveu de Rameau*, t. V, p. 465.

(150) Cf. ROMAIN ROLLAND : *Musiciens d'Autrefois*, p. 222.

(151) Ibid., p. 223.

bourgeois, des situations et un langage naturels, tout le contraire du pompeux déclamatoire de l'opéra français traditionnel. La position de Diderot dans la Querelle montre donc bien l'unité de sa pensée et de son action.

Ces luttes n'étaient pas du domaine de la spéculation pure. Elles n'en restaient point au cliquetis de brillantes controverses; elles aboutissaient à des résultats pratiques. La scène fut débarrassée des spectateurs en 1759, grâce à la libéralité de M. de Lauraguais. Le 20 août 1755, dans *l'Orphelin de la Chine*, les actrices se montrèrent en habits chinois et sans paniers, sans manchettes et les bras nus. Les hommes étaient en tartares ou en chinois. Voltaire avait été soigné : on avait fait peindre un palais dans le goût chinois. Ce fut une véritable révolution.

De telles réformes ne venaient point du jour au lendemain sans tâtonnements, elles ne s'établissaient pas soudainement. Le grand coup donné, il fallait encore lutter. Ainsi Diderot proteste-t-il toujours quand il en a l'occasion, contre ce qu'il juge néfaste. Dans ses *Lettres à Mlle Jodin*, qui s'échelonnent de 1765 à 1769, il se moque aussi bien de « l'harmonie », de la « cadence » et de « l'hémistiche » qu'il pouvait le faire quelque dix-sept ou vingt ans avant dans *Les Bijoux Indiscrets*. Il n'hésite pas à conseiller à Mlle Jodin d'avoir le courage de tourner le dos au spectateur; ce qui était déjà l'un de ses soucis dans le *Premier Entretien sur le Fils Naturel*, et d'une hardiesse que l'on comprendra en se rappelant qu'il fallut attendre M. Antoine pour que cela fût vraiment admis (152).

A considérer le tableau chronologique des œuvres du Philosophe et celui des grands événements dont nous parlions : Querelle des Bouffons, réforme du costume, libération de la scène, il apparaît nettement que l'époque du réalisme intégral de Diderot correspond à son action militante la plus active et la plus utile. Il serait vain de prétendre expliquer de ce seul point de vue toute différence d'attitude entre l'époque des *Bijoux Indiscrets* et celle du

(152) Nous avons eu l'occasion, il y a une quinzaine d'années, de voir enseigner dans un Conservatoire de province que l'on ne doit point tourner le dos au spectateur, si peu que ce soit, sauf en de très rares exceptions.

Paradoxe. L'enrichissement, l'élargissement de la pensée de Diderot avec le temps et l'expérience, que nous signalions, est bien réel. Mais il est juste de penser que s'il était naturel pour Diderot d'accorder dans un traité théorique ses idées esthétiques avec des conceptions générales philosophiques, il était non moins naturel qu'il ne s'embarrassât point d'abstraites considérations philosophiques quand il n'était qu'un auteur dramatique prêchant en faveur de son art par le précepte et par l'exemple. Les lettres à Mlle Jodin, contemporaines à quelques années près des *Observations* de la *Correspondance* de Grimm, sont en contradiction avec les théories du *Paradoxe* sur la sensibilité, alors qu'elles sont dans la continuité des principes énoncés dans ses autres écrits relatifs au théâtre (153). C'est qu'il s'agit, en la circonstance, non pas de faire œuvre philosophique, mais de donner des conseils pratiques, d'ordre immédiat. Comme nous l'avons vu, dans le *Paradoxe*, Diderot était assujéti à un dilemme, contraint de choisir. Quand il écrit à la comédienne dont il veut corriger les défauts, rien ne le gêne pour affirmer : « Un acteur qui n'a que du sens et du jugement est froid; celui qui n'a que de la verve et de la sensibilité est fou (154). » Alphonse Daudet l'a remarqué fort judicieusement : c'est un véritable code dramatique formulé par Diderot que ces lettres à la comédienne dont il dirigeait les pas; vrai aujourd'hui comme autrefois, lettres admirables « que nos jeunes comédiennes devraient apprendre par cœur » (155).

L'idéalisme du *Paradoxe* et le réalisme des premières œuvres étant bien admis, il serait tout de même faux de ne voir dans le passage de l'un à l'autre qu'une transformation radicale. Dans *Les Bijoux Indiscrets*, où éclate le plus nettement la thèse première de l'imitation de la na-

(153) M. PIERRE TRAHARD écrit, d'une façon un peu surprenante, que Diderot illustre sa théorie de l'insensibilité de l'acteur, du *Paradoxe*, « par les conseils qu'il prodigue à Mlle Jodin ». (*Les Maîtres de la Sensibilité française au XVIII^e siècle*, t. II, p. 193). C'est une erreur : loin d'illustrer sa théorie, les lettres à Mlle Jodin la contredisent. Mais, dans le *Paradoxe*, Diderot est lié à une théorie de l'émotion dont il n'a que faire pour conseiller Mlle Jodin.

(154) *Lettres à Mlle Jodin*, t. XIX, p. 389.

(155) ALPHONSE DAUDET : *Entre les frises et la rampe*, p. 161.

ture, on trouve bien une page où Diderot fait assister à une représentation un étranger ignorant le théâtre, dans le but de savoir si ce spectateur non averti sera dupe de l'illusion. Mais il serait absurde de supposer chez Diderot un oubli de la fiction de l'art. Aussi bien écrit-il que l'on se rend au spectacle : « avec la persuasion que c'est l'imitation d'un événement et non l'événement même qu'on y verra » (156). Il est hors de doute que, dans son roman, l'argument ne lui vient que pour montrer l'extravagance sur laquelle nous avons insisté, du geste, de la déclamation et du costume. Sa critique porte sur la tragédie française : soit ! Mais quel est le modèle, quelle est la « tranche de vie » proposée par ce naturaliste ? La tragédie des anciens ! et il faut convenir que : « ... leur dialogue est simple et fort voisin du naturel ; que les dénouements n'y sont pas forcés » (157). Il évoque Sophocle, comme il le fera de nouveau dans les *Entretiens sur le Fils Naturel* : « Je ne me lasserai pas de crier à nos Français : la Vérité ! la Nature ! les Anciens ! Sophocle ! Philoctète !... » (158). » Les exemples proposés pour idéal de vérité et de naturel sont éloquentes et, si l'on s'en souvient, on ne peut être surpris à la lecture du *Paradoxe* — où il exalte encore Eschyle, Sophocle, Euripide — de voir classer les grands poètes et les grands acteurs parmi les grands imitateurs de la nature. C'est en cela que l'on peut dire que le réaliste des *Bijoux Indiscrets* contient en puissance le théoricien du « fantôme homérique » du *Paradoxe*. En tout cas, le passage de l'un à l'autre ne saurait nous surprendre. Loin d'admettre une contradiction, nous ne faisons qu'admirer une fois de plus la continuité dans la démarche du Philosophe à travers les nécessités diverses de l'action et des buts poursuivis, les expériences ne servant qu'à une féconde évolution.

La nécessité de l'unité du système de déclamation, aperçue dès le début de ses préoccupations sur le jeu, l'impérieuse obligation de développer la pantomime devaient nécessairement conduire Diderot à apprécier davantage les qualités intellectuelles du comédien. Quels sont les acteurs

(156) *Les Bijoux Indiscrets*, t. IV, p. 287.

(157) *Ibid.*, p. 284.

(158) *Entretiens sur le Fils Naturel*, t. VIII, p. 120.

qui soutiennent ses polémiques en faveur d'un art plus vrai, plus intelligent, sinon ceux qui réfléchissent et s'écartent d'une somnolente routine? Les acteurs qui « jouent d'âme » opposent toujours, pour justifier leur émotion, l'insensibilité des autres. C'est un sentiment humain. On le trouve au temps de Diderot comme de nos jours. Les défenseurs de l'intelligence et de la culture au théâtre ont souvent pour adversaires ceux qui se targuent de la supériorité de leur tempérament et méprisent les « petites natures ». Aussi Remond de Sainte-Albine cherche-t-il à établir le juste milieu entre ceux qui crient, s'agitent beaucoup et s'efforcent de remplacer par une chaleur factice le « feu naturel » qui leur manque, et les autres qui, à cause de la faiblesse naturelle de leurs organes, « ne pouvant entreprendre d'en imposer à nos sens, se flattent d'en imposer à notre esprit et... ...prennent le parti de soutenir que le feu chez les gens de leur art est plutôt un défaut qu'une perfection » (159).

Situation sans issue où chacun se fait gloire de qualités qu'il ne reconnaît point aux autres pour les exalter et les mettre au premier plan. On devine chez qui les partisans de ces « accents d'entraille » se pouvaient d'abord rencontrer. Les tenants de la tradition avec leur « hoquet tragique », leur déclamation emphatique, véhémence, devaient prendre assez facilement leur chaleur excessive pour la marque du tempérament. Mais les adversaires pouvaient répondre : si c'est cela que vous appelez « jouer d'âme », merci bien ! Mieux vaut ne point posséder le feu naturel dont vous êtes si fier, et jouer un peu mieux. Si l'émotion de l'interprète est moindre, par contre celle du spectateur y gagnera à coup sûr. La valeur d'une telle argumentation, où il entre pas mal d'amour-propre, ne saurait être très grande. On a vu cependant qu'un littérateur comme Remond de Sainte-Albine pouvait la faire sienne. Diderot ne s'en est pas servi, mais on connaît son sentiment sur les comédiens de nature qui montent sur les planches sans même savoir ce qu'ils vont dire ou faire. Inévitablement il devait leur préférer les autres.

On peut objecter, il est vrai, que le théâtre de Diderot offre peu de simplicité et de naturel et que l'interprétation qu'on en donna fut marquée des défauts de l'époque. Les qualités prônées par le théoricien n'éclatent pas chez l'auteur. On sent bien dans *Le Fils Naturel* et *Le Père de Famille* la recherche d'un style parlé, proche de la vie, mais il y a encore de grands et froids discours, des tirades (qu'il condamne!). De sorte que l'on peut faire au Philosophe le reproche de ce ton souvent déclamatoire contre lequel il partit bien des fois en guerre. Félix Gaiffe, dans sa remarquable étude sur *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, a suffisamment dégagé ce qu'il y avait de neuf et de fécond en même temps que de faible dans le théâtre de cette époque et l'on ne peut que se rallier à ses conclusions générales. Il nous semble pourtant difficile d'admettre avec la même rigueur que la « déclamation violente et forcenée » de ce temps s'accordait « avec les théories mêmes de Diderot » (160). Félix Gaiffe loue l'action forte et efficace de Diderot sur la pantomime et voit par contre, dans les conseils qu'il donne au comédien d'exprimer les grandes passions par « ... des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles... » (161), la marque d'un esprit bouillonnant et trépidant, peu capable de saisir et de rendre la nature humaine dans ses états de calme. Le reproche ne nous paraît point juste. Il est difficile de faire un départ aussi net entre la réforme de la mimique et celle de la déclamation, réclamées par Diderot. « L'intonation et le geste se déterminent réciproquement » (162), le Philosophe le savait bien, qui s'amusait à suivre la représentation d'une pièce dont il connaissait le texte, en se bouchant les oreilles, pour voir si le jeu des acteurs correspondait aux paroles (163). Certes, lorsqu'on les juge en acteur d'aujourd'hui, les indications de scène de Diderot nous paraissent souvent, aussi bien celles relatives à la mimique qu'à la déclamation — et pas plus les unes que les autres — un peu ridicules, inutiles

(160) FÉLIX GAIFFE : *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, p. 527.

(161) *Entretiens sur Le Fils Naturel*, t. VII, pp. 105 et 106.

(162) *Ibid.*, p. 107.

(163) *Lettre sur les Sourds et Muets*, t. I, p. 359.

ou puériles. Et cependant il nous donne des conseils généraux des plus intéressants sur le geste comme sur les accents et les silences. On en trouve beaucoup à retenir dans les *Lettres à Mlle Jodin*. D'ailleurs, on pourrait glaner dans le théâtre moderne des notations d'auteur capables de rivaliser avec celles de Diderot. Croit-on, pour ne prendre qu'un seul exemple, qu'Octave Mirbeau soit beaucoup plus simple dans ses recommandations à l'interprète d'Isidore Lechat « ... tremblant, hagard, la bouche paralysée, avec des grimaces d'apoplectique... », dont « ... les lèvres mâchent des paroles qu'on n'entend pas... » et dont la « physionomie se décomposera » (164)?

Si les notes sur les tremblements, les silences suffoqués, les exclamations sont maladroitement, elles ne le sont pas plus que celles sur la mimique. Elles concernent autant le jeu que l'élocution. Elles montrent le souci de jouer vrai... mais à une époque où l'on pleure et s'embrasse facilement. L'effort de Diderot, aussi bien pour la déclamation que pour la pantomime (165), est un continuel et même effort d'affranchissement vers la vérité; et l'on doit reconnaître que, malgré ses défauts, le théâtre dont il s'est fait le novateur est moins oratoire, moins raide, moins emphatique.

L'acteur-type du drame, celui qui défendra le théâtre de Diderot et l'imposera, c'est Molé, dont Collé dénonçait « les beuglements ». (C'est là le gros argument de Félix Gaiffe contre la déclamation de l'auteur du *Père de Famille*.) Nous savons par une lettre à Mlle Volland que Diderot trouvait Molé sublime dans Saint-Albin (166); et ce comédien, au dire de Bachaumont, se donnait dans son rôle de

(164) *Les Affaires sont les Affaires*, acte III, sc. ix.

(165) M. W. Folkierski (dans *Entre le classicisme et le Romantisme*, p. 490), parlant des lettres à Mlle Jodin, remarque que Diderot recommande : « le moins de gestes que vous pourrez », et il conclut que cette dépréciation du geste est absolument contraire aux opinions de 1757-58. Cette observation est sans fondement. On peut souhaiter le développement de la pantomime, l'expression par la mimique, et reconnaître la valeur de la sobriété du geste. C'est ce que fait Diderot. Lorsqu'un débutant demeure fiché comme un bout de bois sur la scène, son professeur lui dit ces mots bien connus : « Jouez. Faites quelque chose! » L'élève remue, fait des gestes. Il en fait trop. Beaucoup sont faux ou inutiles. Le professeur les supprime ou les corrige, il exige la simplicité du jeu. Diderot n'agit pas autrement avec Mlle Jodin.

(166) T. XIX, p. 314.

toute la force de ses poumons au point qu'on ne pouvait assurer que deux représentations de la pièce par semaine! On arrêta les représentations du *Père de Famille*, en 1769, parce que, nous dit le Philosophe, on ne voulait « pas l'user ». Mais en outre, Molé n'aurait pu, paraît-il, y suffire plus longtemps! L'étourdissant succès de la reprise pourrait bien ne pas être étranger à cette appréciation louangeuse.

Que Molé ait pris Diderot sous sa protection ne prouve cependant pas qu'il ait été son interprète idéal. Il se peut bien que l'acteur se soit trouvé servi par les exagérations de Diderot, ses paroxysmes de sentiment et ses complications romanesques. Il est également possible et probable que les propres défauts de l'interprète aient soutenu l'œuvre. Le fait est courant. On n'en peut conclure que Diderot ne se fût pas mieux accommodé d'une interprétation plus simple et nous ne voyons pas que la pièce ait demandé à être jouée sur ce ton. Molé interprétait Saint-Albin avec des rugissements terribles, mais il dépensait toute la force de ses poumons dans Hamlet (167). Ceci prouve bien que l'interprétation ne se laissait pas trop faire la loi par les textes. Si l'on voulait conclure, comme Félix GaiFFE, à la parfaite correspondance de l'art de Diderot et de celui de Molé, il faudrait admettre pareillement que le génie de Shakespeare a trouvé en Molé l'interprète idéal! A l'affirmation que si le drame avait atteint à plus de simplicité, il aurait eu les comédiens rêvés, on peut opposer l'hypothèse que si les comédiens avaient disposé d'un art plus simple, le drame aurait peut-être trouvé le naturel dont rêvait Diderot. La vérité, quand il s'agit d'un art où s'entrepénètrent aussi intimement les apports du comédien et de l'auteur, est sans doute entre ces deux extrêmes.

On a le tort, lorsqu'on étudie selon les époques les variations du naturel — éminemment relatif — dans les manifestations de l'art et plus particulièrement de l'art dramatique, de ne point considérer parallèlement les variations du naturel dans les manifestations de la vie. Il est difficile de demander, même si l'on est dans le plus orthodoxe réa-

(167) Cf. F. GAIFFE : *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, p. 526.

lisme, davantage de vérité sur scène que dans la salle.

A l'une des représentations du *Père de Famille*, au moment où Saint-Albin menace de tuer le premier qui osera mettre la main sur sa maîtresse, une femme qui était aux premières loges « poussa un cri aussi aigu que celui de Saint-Albin, et se trouva mal ». Diderot, qui raconte la scène, la qualifie de « tout à fait sanglante » (168). On comptait autant de mouchoirs que de spectateurs, notent les *Mémoires secrets*, et des femmes se sont trouvées mal. Les transports de joie sont des plus démonstratifs. Après le succès du *Père de Famille*, Marmontel pleure en embrassant son ami (169). On est d'ailleurs, dans la peine comme dans la joie, sans retenue. Diderot reçoit-il un billet de Grimm injuste et qui l'ulcère, il s'adresse à ceux qu'il appelle ses « amis pour la dernière fois » ; au milieu de son discours son âme se serre et il « verse un torrent de larmes » (170). Tel était l'homme sensible. Pour les manifestations de l'émotion à l'image de la vie, Diderot laissait donc aux acteurs un assez beau champ d'exercice.

Le réalisme dont Diderot se réclame est celui de Garrick, peignant successivement sur son visage la joie, la surprise, l'étonnement, la tristesse, l'effroi, l'horreur, le désespoir (171). Garrick, qu'il propose pour modèle à Mme Riccoboni, ignorant des gestes compassés et des mouvements cadencés et qui, sans se soucier si on le voit de face ou de profil, si son action est décente ou ne l'est pas, exprime par la seule pantomime le désespoir d'un père qui vient d'échapper son enfant par la fenêtre, avec tant d'art et de vérité que les spectateurs en éprouvent de violents « mouvements de consternation et de frayeur » (172). L'influence de cet étonnant acteur fut certaine sur le théâtre français. Il imposa par son naturel et son autorité minique. Il est assez significatif que cet art, admiré et loué par Diderot, soit en réaction contre le style guindé, déclamatoire, conventionnel qui avait accaparé la scène anglaise sous

(168) *Lettres à Mlle Volland*, t. XIX, p. 323.

(169) *Ibid.*, p. 314.

(170) *Ibid.*, p. 237.

(171) Cf. *Paradoxe sur le comédien*, p. 382.

(172) Cf. *Réponse à la lettre de Mme Riccoboni*, t. VII, p. 402.

l'influence de la tragédie française. Garrick et son ami Macklin avaient accompli dans le théâtre anglais la révolution que devaient opérer en France Diderot et les Encyclopédistes. Mais ce réaliste, qui mimait si parfaitement le désespoir du petit pâtissier dont les pâtés sont tombés dans le ruisseau, savait aussi bien évoquer l'hallucinante vision du poignard suivi des yeux par Macbeth (173).

Loin de s'accorder en tous points avec ses interprètes, l'auteur du *Fils Naturel* et du *Père de Famille* a rencontré les plus grandes difficultés à se faire entendre d'eux. Ceci est important pour l'opinion que Diderot devait prendre des acteurs et de la nécessité de l'intelligence et de la culture dans l'exercice de leur profession. La fameuse lettre à Voltaire, en février 1761, nous montre ceux du *Père de Famille*, coupant, taillant, châtrant, rognant le texte à leur fantaisie : « Ce genre d'ouvrage leur était si étranger que la plupart m'ont avoué qu'ils tremblaient en entrant sur la scène comme s'ils avaient été à la première fois... Si le jeu des acteurs eût un peu plus répondu au caractère de la pièce, j'aurais été ce qu'ils appellent aux nues (174). » Si la reprise du *Père de Famille* en 1769 fut une brillante victoire, l'échec du *Fils Naturel*, en 1771, fut un désastre — et l'on sait par Grimm que la pièce fut très mal jouée.

Diderot était un militant infatigable. L'admirable histoire de l'Encyclopédie montre assez quelles étaient ses qualités de persévérance. Il aimait le combat et n'ignorait pas qu'aux précurseurs sont dévolues les désillusions avec les espoirs et les triomphes. Il n'essaya point cependant de réparer l'échec lamentable du *Fils Naturel*. Le *Paradoxe* porte la trace des luttes et des attaques subies : « Le Premier. — Lorsque je donnai *Le Père de Famille*, le magistrat de la police m'exhorta à suivre ce genre. Le Second. — Pourquoi ne le fites-vous pas? Le Premier. — C'est que n'ayant pas obtenu le succès que je m'en étais promis, et ne me flattant pas de faire beaucoup mieux, je me dégoûtai d'une carrière pour laquelle je ne me crus pas assez de

(173) Cf. GRIMM : *Correspondance littéraire*, 1^{er} juillet 1765, et DIDEROT : *Paradoxe sur le Comédien*, t. VIII, p. 382.

(174) T. XIX, pp. 461 et 462.

talent (175). » Il avait pourtant connu des succès; il était considéré comme le porte-drapeau, le champion de l'art nouveau; la reprise triomphale de 1769 avait affirmé sa réussite devant le public; sa réputation d'auteur dramatique s'était étendue jusqu'à l'étranger et le *Paradoxe* ne dissimule pas sa joie au succès napolitain du *Père de Famille* (en 1773). Mais il ne pouvait oublier le premier et tiède accueil que lui avait valu, entre autres raisons, sa qualité de « Philosophe ». « Si je ne réussis pas d'abord, c'est que le genre était étranger aux spectateurs et aux acteurs... c'est que j'avais une nuée d'ennemis à la cour, à la ville, parmi les magistrats, parmi les gens d'église, parmi les hommes de lettres (176). »

L'apparition du *Fils Naturel*, suivi un an après du *Père de Famille*, avait provoqué un délire d'enthousiasme chez les Encyclopédistes, accompagné d'un parti pris d'admiration. On avait senti chez les Philosophes, et plus généralement dans le monde des lettres, l'importance considérable pour le théâtre de l'entrée militante de Diderot. Aussi la riposte n'avait-elle pas été longue à venir des ennemis du Philosophe. Fréron dans l'*Année littéraire*, Palissot dans ses *Petites lettres sur les grands philosophes*, menaient l'attaque. On s'en prenait à l'*Encyclopédie*, ce « chaos de contradiction » (177); on s'attaquait à l'homme, que l'on accusait de plagiat. Les deux pièces n'étaient, disait-on, que des copies de deux comédies de Goldoni : *Le Père de Famille* et *Le Véritable Ami*; et ce ne fut pas de trop de la défense de Goldoni en personne pour justifier Diderot. Toutes les nouveautés proposées par lui étaient ridiculisées. Les indications de jeu et de pantomime, auxquelles il avait accordé tous ses soins, n'étaient qu'« indications frivoles » (178). Au nom des « bienséances », on ironisait contre sa peinture de l'amour : « C'est l'amour envisagé comme le besoin de multiplier l'espèce... c'est l'homme ramené à l'état de pure nature, d'homme dessiné dans le nid, qu'on nous présente. Je serais père... j'aurais des en-

(175) *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII, p. 401.

(176) Ibid., p. 402.

(177) Palissot, Œuvres, t. II, p. 149.

(178) Ibid., p. 127.

fants, dit Dorval... des enfants (179)!... » Quel scandale! La vivacité de ces querelles explique que l'on puisse retrouver le ton de la polémique jusque dans le *Paradoxe*.

★

Cette lutte pour le goût de la pure nature — blâmé par les adversaires — exigeait de constants efforts. La recherche de la vérité fit l'objet de tous les soins du Philosophe. Elle fut son idéal et son culte; et cela aussi bien au temps des *Bijoux Indiscrets* qu'à celui du *Paradoxe*. Si, précédemment, nous avons pu voir l'évolution de Diderot et le passage de ce que l'on a appelé son « réalisme » à son idéalisme, tout en reconnaissant que le second était déjà en germe à l'époque du premier, c'est que, pour lui, le problème de la vérité dans l'art ne se réduisait pas à celui de l'imitation de la nature. On commet une grosse faute en lui appliquant des épithètes qui ont une signification d'école littéraire quand il s'agit de juger un esthéticien. Certes, l'auteur du *Neveu de Rameau* est un écrivain, et d'un rare mérite, mais il est aussi le philosophe de l'art, l'auteur de l'article *Beau* de l'*Encyclopédie*, pour ne citer que celui-là parmi tous ses écrits de spéculation esthétique. Dans son action polémique contre l'emphase et le pompeux, en faveur de la simplicité contre le déclamatoire, il énonce des principes réalistes. Mais ce n'est pas un réalisme d'école littéraire, une doctrine dogmatique. Le culte de la belle nature, le sentiment qu'à suivre celle-ci l'art se débarrasse du fatras artificiel, encombrant et sans valeur, ne lui font pas perdre de vue que l'art est autre chose qu'une copie servile. Jamais, chez Diderot, on ne peut trouver trace de confusion. S'il lui arrive de les faire proches l'un de l'autre, jamais il ne proclame l'identité du vrai et du beau. Il peut, en toute logique, à son époque réaliste, prêcher l'imitation de la nature et reconnaître la convention de l'art — en admettant, par exemple, pour l'admirer, l'idéal de la tragédie grecque. Il sait déjà, comme il l'écrira dans le *Salon* de 1767, que « le grand homme

n'est pas celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité (180) ».

L'extrême perfection de la nature, pour Diderot, est dans sa logique, dans son intelligence, dans son abondance. L'artiste ne pourrait l'imiter, elle est trop compliquée. Ce serait une démarche impossible à suivre dans son exécution et dans son entendement. Si l'on pouvait comprendre la nature entièrement et en réaliser une parfaite imitation, nous en éprouverions certes une grande satisfaction (181). (Plus peut-être pour notre entendement que pour le bénéfice de notre sentiment esthétique. Diderot ne s'explique pas entièrement à ce sujet.) De toute façon il est certain que cette imitation parfaite est impossible; il ne saurait donc en être pratiquement question. Le sentiment de cette beauté et de cette perfection de la nature nous sera utile parce qu'il nous les donnera comme modèles; pour notre bénéfice, non pour notre désagrément ou notre servitude : « Eclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave (182). » Imiter, ce n'est pas décalquer, copier servilement : « Mais qui vous a prescrit d'être l'imitateur rigoureux de la nature (183)? » Diderot a la notion des catégories esthétiques. Il ne s'agit plus du problème de l'imitation pure et simple; l'imitation du beau et du laid ne donnent pas forcément en art du beau et du laid : « ... Il n'y a ni beau ni laid dans ses productions considérées relativement à l'emploi qu'on en peut faire dans tous les arts d'imitation (184). »

Le modèle poursuivi par l'artiste n'est pas seulement dans la nature, il est en lui : « C'est qu'au milieu des plus sublimes modèles en tout genre, la peinture et la sculpture tombent en Italie. On y fait de belles copies, aucun bon ouvrage.

C'est que Le Quesnoy répondit à un amateur éclairé qui le regardait travailler, et qui craignait qu'il ne gâtât

(180) T. XI, p. 254.

(181) Cf. *Essai sur la peinture*, t. X, p. 462.

(182) *Pensées détachées sur la peinture*, etc..., t. XIII, p. 108.

(183) Ibid., p. 87.

(184) Article *Beau*, t. X, p. 28.

son ouvrage pour le vouloir plus parfait : « Vous avez raison, vous qui ne voyez que la copie; mais j'ai aussi raison, moi qui poursuis l'original qui est dans ma tête. » Ce qui est tout voisin de ce qu'on raconte de Phidias, qui, projetant un Jupiter, ne contemplait aucun objet naturel qui l'aurait placé au-dessous de son sujet : il avait dans l'imagination quelque chose d'ultérieur à Nature (185).

A l'époque même où il comble Mlle Jodin de conseils pratiques, d'ordre réaliste, trois ans avant ses *Observations* dans la *Correspondance* de Grimm, Diderot s'efforce de dégager la « métaphysique » (186) de l'art. Nul exemple ne peut mieux montrer le parfait accord de ses idées, comme il peut concilier son goût de la vérité et du naturel avec un idéal plus élevé que celui de l'imitation servile de la nature. Il faut puiser les éléments de vérité en soi, il faut les dépasser.

« Le célèbre Garrick disait au chevalier de Chastellux : « Quelque sensible que nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre.

« — Médiocre! et pourquoi cela?

« — C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur, tel homme idéal possible qui, dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez conçu, plus vous serez grand, rare, merveilleux et sublime.

« — Vous n'êtes donc jàmais vous?

« — Je m'en garde bien! Ni moi, monsieur le chevalier, ni rien que je connaisse précisément autour de moi. Lorsque je m'arrache les entrailles, lorsque je pousse des cris inhumains, ce ne sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre que j'ai conçu, et qui n'existe pas (187). »

L'acteur-type proposé en exemple, au nom de la simpli-

(185) *Salon* de 1767, t. XI, p. 223.

(186) Le mot est de lui : « Eh! grosse bête, est-ce que ton art n'a pas sa métaphysique. » T. XI, p. 2.

(187) *Salon* de 1767, t. XI, pp. 16 et 17.

citée et de la vérité, à Mme Riccoboni (188), à Mlle Jodan (189), à tous, c'est Garrick. Ses mots et ses actions sont jetés comme autant de machines de guerre contre les partisans des règles et de la routine, contre les pantins mécanisés. Mais cet art juste, sans artifice, puisé au plus profond de soi-même, Garrick ne l'élève à cette hauteur que par la magie de son imagination et de son intelligence. Il sent fortement, mais le modèle auquel il doit s'identifier est hors de lui, plus grand que lui. Et Garrick, avec son « fantôme homérique », donne à Diderot le puissant argument du *Paradoxe* (190).

C'est au nom de cet idéal, conçu logiquement, nous l'avons vu, par une extension croissante de sa compréhension de la nature et de l'art, que Diderot justifie « le fantôme homérique » de son comédien, comme tous les « fantômes imaginaires de la poésie ». Le talent de l'acteur consiste à « copier de génie » le « grand fantôme » imaginé (191). Dans un tel système de déclamation, qu'importe alors l'objection du cri poussé par le « comédien de nature », de l'émotion vraie exprimée par l'acteur et réduite à sa misérable échelle humaine. L'art est autre chose que cette copie sans intérêt, et l'art dramatique n'est qu'un aspect particulier de l'art. Les règles du Beau sur la scène n'échappent pas à ses lois générales. Le *Paradoxe* n'est pas un petit manuel pratique à l'usage de l'acteur, une accumulation de recettes pour plaire au public, c'est un traité de l'esthétique du jeu, rattachée à un système philosophique cohérent. Il est impossible d'en faire la critique sans faire également celle de ce système. Pour répondre à l'argument du « fantôme homérique », il ne suffit point d'opposer qu'en telle ou telle autre circonstance, le comédien vit son rôle, éprouve une émotion vraie et fait sienne la vie du personnage dans une sorte de dédoublement, il faut montrer que le jeu de ce comédien est supérieur à celui qui s'inspire du fantôme homérique. Ce qui revient à vouloir démontrer que, pour le comédien, l'idéal de l'art, de la

(188) T. VII, p. 402.

(190) Cf., p. 23.

(190) Cf., p. 20.

(191) *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII, p. 393.

beauté, n'est pas celui de Diderot, ou bien encore à faire la critique de son système esthétique et philosophique.

Le comédien, dans sa « singerie sublime » (192), prend ce fantôme pour modèle; et comment en serait-il autrement quand les rôles à interpréter sont eux-mêmes des fantômes? « Etes-vous Cinna? Avez-vous jamais été Cléopâtre, Mérope, Agrippine? Que vous importent ces gens-là? La Cléopâtre, la Mérope, l'Agrippine, le Cinna du théâtre, sont-ils même des personnages historiques? Non. Ce sont les fantômes imaginaires de la poésie; je dis trop : ce sont des spectres de la façon particulière de tel ou tel poète (193). » S'ils ne révoltent pas au théâtre, « c'est qu'ils y sont de convention. C'est une formule donnée par le vieil Eschyle » (194). Délaisant la simple étude, l'éternel examen du style et de la forme de la tragédie, Diderot voit, plus loin, ce qui est l'essence du tragique. C'est la grandeur de la fatalité, la redoutable situation de l'homme en face de son destin : « D'ailleurs, la fatalité ou la volonté des Dieux, qui effraye si fort les hommes de qui la destinée se trouve abandonnée à des êtres supérieurs auxquels ils ne peuvent se soustraire; dont la main les suit et les atteint au moment où ils sont dans la sécurité la plus entière, est plus nécessaire à la tragédie (195). »

De même qu'il sait établir des catégories esthétiques, Diderot sait faire la distinction entre les différents genres du théâtre, non pas en vertu de théories littéraires conventionnelles, mais en raison de leur essence naturelle : « Le genre comique est des espèces, et le genre tragique est des individus (196). » Le héros tragique se hausse seul à une grandeur homérique, le personnage de la comédie représente « un grand nombre d'hommes » (197). Lui donner une physionomie particulière serait lui ôter en partie son sens et son intérêt. Ce qui est vrai pour le poète, l'est pour l'interprète. La distinction des genres permet d'établir

(192) *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII, p. 369.

(193) et (194) *Ibid.*, p. 372.

(195) *De la poésie dramatique*, t. VII, pp. 349 et 350.

(196) *Troisième entretien sur le Fils Naturel*, t. VII, p. 138. Bergson ne dit pas autre chose.

(197) *Ibid.*, p. 138.

celle des degrés de réalisme à apporter dans leur interprétation. Mais il découle du système général de Diderot que l'acteur aura toujours à exprimer autre chose que sa propre personnalité ou son propre cri.

Ces considérations sur le tragique et le comique, les catégories du beau et du laid, la finalité de l'art, aboutissent chez Diderot aux vues les plus intéressantes, aux méditations les plus fécondes. Quand il serait besoin d'en justifier l'intérêt, pour qui ne saurait reconnaître la valeur de cette spéculation intellectuelle, il suffirait de rappeler une fois encore l'action évidente du Philosophe sur l'évolution de l'art, aussi bien à l'étranger qu'en France. Son attitude est donc toute différente de celle des littérateurs chez qui un certain sens commun, basé sur les opinions reçues, tient lieu de philosophie. Un tel bon sens n'est pas dénué de valeur, mais sa portée est assez restreinte. Il n'était pas difficile de dire, comme on le fait aujourd'hui, comme à l'époque on l'écrivait déjà : le comédien doit être en même temps sensible et intelligent. Certes, dans le domaine des idées générales, il est entendu qu'il est toujours préférable d'être le plus doué possible en sensibilité et en intelligence. On a toujours intérêt à ne pas être une bûche et un imbécile. Ramené à cette vérité, le raisonnement tenu pour le comédien s'appliquerait aussi bien à l'ouvreuse et à la balayeuse du théâtre. Souvent on ne va pas beaucoup plus loin dans la discussion du *Paradoxe*. Reconnaissons volontiers que d'autres fois l'on s'efforce de justifier cette coexistence des facteurs intellectuels et sensibles et l'intérêt de chacun d'entre eux dans l'art du comédien. C'est toujours sans élever bien haut le débat.

Lorsque Rémond de Sainte-Albine réclame pour l'acteur un « Feu naturel » en même temps que l'esprit, nécessaire comme l'est le pilote au vaisseau, il n'énonce rien que Diderot n'ait dit lui-même quand il n'avait pas à se demander lequel devait primer l'autre, et de quoi ils étaient faits. Au risque de nous répéter, rappelons les conseils des lettres à Mlle Jodin, dans lesquelles il exige, côte à côte, le jugement et la sensibilité. Il reconnaît le mérite du juste milieu quand il exalte le talent de Vernet « ... vigoureux et sage,

tel que ces grands poètes, ces hommes rares, en qui le jugement balance si parfaitement la verve, qu'ils ne sont ni exagérés ni froids (198). » A la faveur d'une expression dont on ne pèse point toute la signification, employée comme un universel sésame, on explique le comédien par le « dédoublement » de la personnalité. Ce n'est point une trouvaille :

« — Ah! j'entends à présent.

« — Quoi, l'abbé?

« — Je fais deux rôles, je suis double; je suis Le Couvreur, et je reste moi. C'est le moi Le Couvreur qui frémit et qui souffre, et c'est le moi tout court qui a du plaisir.

« — Fort bien, l'abbé, et voilà la limite de l'imitateur de la nature. Si je m'oublie trop et trop longtemps, la terreur est trop forte; si je ne m'oublie point du tout, si je reste toujours un, elle est trop faible. C'est ce juste tempérament qui fait verser des larmes délicieuses (199). »

C'est ce qui fait, par exemple, que le spectateur peut jouir de la terreur dégagée par le spectacle.

Dans le *Paradoxe* lui-même, on trouve la trace de ce dédoublement. Lorsque la Clairon a construit le « grand mannequin » dont elle enveloppe son âme, après le tourment des premières tentatives et de la période d'élaboration, elle peut, nonchalamment étendue sur une chaise longue, suivre son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger : « Dans ce moment elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine (200). » Mais Diderot ne se contente point d'une formule. Il cherche la limite de ce dédoublement. Ce qui le rend possible, dans le cas de la Clairon revivant son personnage de mémoire, c'est précisément sa lucidité, son extrême sang-froid, selon la thèse fondamentale du *Paradoxe*. Dire que ces quelques remarques satisfont notre exigence dans l'actuelle compréhension de la structure de la conscience serait sans doute exagéré. L'explication *ex abrupto* de la psychologie du comédien par le simple énoncé de ce dédoublement, et sans prendre la peine de l'étudier, ainsi que le font presque tous les adversaires

(198) *Salon* de 1765, t. X, p. 312.

(199) *Salon* de 1767, t. XI, pp. 119-120.

(200) *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII, p. 367.

modernes de Diderot, ne nous satisfait pas davantage. Au contraire. Le Philosophe nous a épargné ce tour d'escamotage.

Diderot a eu le grand mérite de ne point faire du comédien un être résolument à part, de ne pas chercher à isoler les lois de son art : « Et pourquoi l'acteur différerait-il du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien (201) ? » Etendre au domaine général de l'art les problèmes d'un cas particulier, ce n'est point méconnaître les caractères spécifiques de celui-ci. Diderot n'a point commis cette erreur et cependant il était plus soucieux que tout autre d'intégrer sa compréhension du comédien dans son système général esthétique et philosophique. Expliquer l'art et la psychologie du comédien par l'imitation de la vie, la faculté de s'émouvoir, la primauté de l'intelligence ou inversement par la supériorité de la sensibilité, ce n'est point aller au fond de la question. Quelque chose demeure inexpliqué. Ce n'est point suffisant d'être intelligent ou sensible, ou les deux à la fois, il faut encore... être acteur ! Cette idée n'est pas jetée en passant comme une boutade. Diderot s'y étend à plusieurs reprises. Dans sa *Réfutation d'Helvétius*, il fait un éloge de la Riccoboni : elle ne manquait ni d'âme, ni de sensibilité ; ses qualités physiques n'étaient pas négligeables ; elle avait une voix agréable. Elle « possédait à elle seule plus d'esprit, de finesse et de goût, que toute la troupe italienne fondue ensemble... Elle passait les jours et les nuits à l'étude de ses rôles... Mais il n'y avait pas moyen... elle était trop mauvaise, elle le disait elle-même. » Et Diderot de conclure : « Tout individu n'est donc pas propre à tout, pas même à être bon acteur, si la nature s'y oppose (202). » Cette idée est encore tout entière dans le *Paradoxe* : la Riccoboni est une des femmes les plus sensibles que la nature ait formées ; elle est l'esprit en personne, nul mieux qu'elle ne sait parler de l'art. Mais c'est « une des plus mauvaises actrices qui aient jamais paru

(201) Ibid., p. 367.

(202) *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*, t. II, p. 332.

sur la scène... jamais le public n'a pu se réconcilier avec elle » (203). Que ce soit parce qu'elle reste constamment elle-même, incapable de s'élever au-dessus des données de sa sensibilité, ou pour toute autre raison, il n'importe. Cette simple remarque aurait dû élargir le champ de la controverse lorsqu'on bataillait pour ou contre l'émotion du comédien.



Une question ne laisse pas d'intriguer : pourquoi Diderot, quand il revendiquait cette primauté de l'intelligence au détriment de la sensibilité, s'est-il montré aussi affirmatif, aussi dogmatique en quelque sorte, dans le *Paradoxe*, c'est-à-dire sous le prétexte du comédien ?

La leçon de Garrick et de son modèle conçu hors de l'imitation bornée de la nature est dans le *Salon* de 1767. Deux ans avant, dans l'*Essai sur la peinture*, Diderot traduisait le même idéal artistique : « L'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir (204). » En même temps il disait sa défiance à l'égard de la sensibilité : « La sensibilité, quand elle est extrême, ne discerne plus (205). » Sa position était donc à peu près identique à celle du *Paradoxe*. Cependant il ne se croyait point obligé d'opter pour une solution radicale. Il exigeait pour l'artiste, d'abord « de l'expérience et de l'étude » (206), ensuite de la sensibilité. Comment se fait-il qu'il ne se soit point senti contraint de choisir entre ces différentes qualités ? Estimait-il alors l'art du peintre différent de celui de l'acteur ? Serait-ce qu'il n'était point arrivé au terme ultime de sa pensée ? Ou qu'il n'avait pas encore essayé de tirer de ses différentes méditations sur l'art le système cohérent adapté à sa philosophie ? Il y a peut-être du vrai dans toutes ces hypothèses. Nous avons vu précédemment la progression de sa pensée avec le déroulement du temps et l'enrichissement de la méditation. Les différentes phases de l'élaboration du *Paradoxe*, depuis les *Observations* de la *Correspondance* de

(203) *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII, p. 411.

(204) *Essai sur la peinture*, t. X, p. 503.

(205) *Ibid.*, p. 520.

(206) Cf. *Ibid.*, p. 119.

Grimm jusqu'au dernier remaniement en 1778, témoignent du soin apporté à cette question. Il convient aussi de remarquer, pour l'influence qu'il a pu subir, que le *Paradoxe* s'encadre de méditations philosophiques comme le *Rêve de d'Alembert* et la *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius*.

Mais il nous semble que l'obligation de choisir s'est révélée avec cette intransigeance dans le *Paradoxe*, parce que le problème de la simultanéité des éléments intellectuels et affectifs se pose dans toute sa concision à propos du comédien. Nous ne voulons point faire dire à Diderot ce qu'il n'a pas exprimé en toutes lettres, ni prétendre lui imputer une sorte de préméditation sur ce sujet. C'est cependant en logique qu'à notre sens cette conclusion s'impose. Lorsque dans l'*Essai sur la peinture*, Diderot signale les dangers, pour le discernement, d'une extrême sensibilité, il établit une nuance entre celui qui fait et celui qui juge (207). Le meilleur juge, selon lui, c'est encore l'homme froid, l'observateur tranquille de la nature, l'enthousiaste sans l'être. Mais — il nous apparaît que notre remarque va de soi — l'artiste créateur n'a pas en l'occurrence à se juger *pendant* l'exécution. Plus exactement, si le contrôle de son émotion lui échappe, il lui est tout loisible d'y revenir ensuite, de remettre autant de fois qu'il le voudra son ouvrage sur le métier. Cette nature émotive sera peut-être nuisible; l'action paralysante de l'émotion retardera l'exécution; elle pourra faire commettre des erreurs : le mal ne sera pas sans remède. On pourra toujours rectifier par la suite, tout au moins dans une certaine mesure. Il en est bien autrement pour le comédien : l'expression artistique qu'il livre au public est fugitive. Si au moment précis où le spectateur attend ce qui doit le toucher, l'acteur est gêné, paralysé par l'émotion, son jeu n'aura pas la valeur désirée. Le comédien ne pourra pas se juger. Ce qu'il livrera à l'appréciation de ses critiques ou de ses auditeurs, ce ne sera pas le fantôme médité, adapté à l'unité du spectacle, au système de déclamation, mais des accents d'une humanité quotidienne, incontrôlés, indépendants de toute recherche artistique.

Cet aspect particulier de l'art du comédien ne pouvait manquer de s'imposer à l'analyste aigu du *Paradoxe*; surtout quand cet analyste pense, en philosophe, qu'on ne peut en même temps sentir et juger, qu'il n'est de jugement ni de raisonnement possible quand la sensation est unique. Dans les autres cas, Diderot pouvait « sauver » la difficulté, éluder la question — ou bien même elle ne se posait pas. Pour le comédien, il était obligé de choisir.

L'examen de l'article *génie*, de l'*Encyclopédie*, est en ce sens significatif et vient renforcer notre hypothèse. Il découle de ces quelques pages que le génie est la résultante de l'étendue de l'esprit, de la force de l'imagination et de l'activité de l'âme. « Il a sa source dans une extrême sensibilité (208). » Tout préoccupé de détacher le côté dionysiaque du génie, Diderot est donc ici très éloigné du point de vue systématique du *Paradoxe*. Mais ce n'est point qu'il ne découvre les dangers du génie. Le vrai ou le faux n'en sont point les caractères distinctifs. Le génie peut être cause des plus monstrueuses erreurs à côté des plus belles trouvailles; il a ses inconvénients et ses bornes. Diderot établit nettement l'incompatibilité, selon lui, du génie avec le sang-froid, cette autre vertu. Lorsqu'il en vient à envisager le cas de l'homme d'Etat et du grand militaire, il se trouve assez perplexe parce que, remarque-t-il, « les systèmes sont plus dangereux en politique qu'en philosophie, l'imagination qui égare le philosophe ne lui fait faire que des erreurs; l'imagination qui égare l'homme d'Etat lui fait faire des fautes et le malheur des hommes » (209). Alexandre et Condé paraissent inspirés le jour d'une bataille, Turenne et Marlborough sont plus froids, alors la solution est simple : on préférera Alexandre et Condé dans ces instants où manque le temps de délibérer, où il faut voir d'un coup d'œil dans l'éclair du génie. On laissera Turenne et Marlborough diriger les opérations d'une campagne entière. Rien de plus aisé, en effet, quand la simultanéité des qualités requises ne s'impose pas. Ce n'est point le cas justement dans le problème de l'acteur.

(208) T. XV, p. 40.

(209) Ibid., p. 41.

Obligé de choisir entre intelligence et sensibilité, Diderot a marqué sa préférence pour l'intelligence. C'est à la gloire du comédien.

Le « fantôme homérique » qu'il lui propose à l'égal des autres « fantômes imaginaires de la poésie » est en effet le but suprême de l'art. Le *Paradoxe* a placé l'acteur au premier plan des créateurs et des ouvriers de la beauté. Cela ne peut nous surprendre, venant de celui qui professait pour le théâtre l'idéal le plus élevé, au point d'en faire, dans son continuel désir d'unir l'amour du beau et l'amour du bien, une véritable religion. L'honneur en échoit à « tous ceux qui ont exercé l'utile et belle profession de comédiens ou de prédicateurs laïques » (210). Son estime pour un état qu'il aime ne l'empêche point de dénoncer les défauts de la troupe comique. Il a, dans le *Paradoxe*, plusieurs pages très dures (211), auxquelles le souvenir des incidents de la création du *Fils Naturel* ne doit pas être étranger, pour ces pantins insolents et prétentieux, ces vils histrions, bouffons, caustiques dissipés, dissipateurs et intéressés. La profession est belle, mais comment y est-on conduit? Quels sont les facteurs déterminants de la vocation? « Le défaut d'éducation, la misère et le libertinage. Le théâtre est une ressource, jamais un choix. » On se demande devant une telle sévérité, comment il peut encore exalter le métier et vanter le mérite de certains acteurs pour en faire les plus grands et les plus vertueux. Diderot a répondu lui-même : « L'éloge n'est pas exagéré : ce qui me fâche, c'est de ne pas entendre citer un plus grand nombre de comédiens qui l'aient mérité ou le méritent. Ce qui me fâche, c'est qu'entre ces propriétaires par état, d'une qualité, la source précieuse et féconde de tant d'autres, un comédien galant homme, une actrice honnête femme soient des phénomènes si rares (212). » Il y en a : Diderot en cite quelques-uns. Mais outre le ressentiment qu'il a pu garder contre certains

(210) *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII, p. 392.

(211) Ibid., pp. 397, 398, 399.

(212) Ibid., p. 399.

depuis son passage parmi eux, le contraste le choque entre l'idéal rêvé de ces « prédicateurs laïques » et la réalité. Dans ses lettres paternelles à Mlle Jodin, les conseils moraux ne manquent point : « Tâchez donc d'avoir des mœurs (213). » Il l'encourage à se dédommager par le succès des « dégoûts » de sa condition — et pourtant le Philosophe a l'esprit large : « Je ne suis pas un pédant, je me garderai bien de vous demander une sorte de vertus presque incompatibles avec l'état que vous avez choisi (214). » Le jugement de Diderot porte la marque de son époque. Il devait exprimer une assez bonne part de vérité, en un temps où bien que recherchés et choyés, les gens de théâtre encourageaient toujours les rigueurs de l'Eglise et le mépris de la société, emprisonnés pour des vétilles, repoussés de la Sainte Table, contraints d'abandonner leur profession s'ils voulaient se marier et de prononcer leur « renonciation » à l'article de la mort, s'ils ne voulaient être enfouis dans le coin de cimetière réservé aux criminels. Comédiennes et comédiens étaient adulés et recherchés, autant pour la facilité de leurs mœurs, par curiosité et par goût du scandale, que pour l'agrément désintéressé de leur commerce. A l'Opéra, une loi libérait de la surveillance et de l'autorité paternelles toute fille mineure du corps de ballet. On devine dans quel but ce règlement avait pu être arrêté, et l'usage qu'en faisaient certains grands messieurs (215). Les jugements de Diderot sur le comédien, avec leur double marque de sévérité et cependant d'admiration, témoignent d'un égal souci d'observation objective et d'émancipation, de libération.

Diderot n'a jamais hésité, en valeur absolue, sur la place à attribuer au grand comédien. Quelles qu'aient été les démarches de sa pensée à la recherche des notions de sensibilité et de génie, il n'a cessé de situer l'acteur au premier plan. Dans le *Paradoxe*, les grands acteurs sont les êtres les moins sensibles, mais à côté des grands poètes, de tous les grands imitateurs de la nature, à l'égal des

(213) T. XIX, p. 390.

(214) Ibid., p. 381.

(215) Cf. à ce sujet J.-J. OLIVIER : *La vie parisienne au XVIII^e siècle. Les Théâtres.*

peintres, des orateurs et des musiciens (216). Il en est de même dans le *Rêve de d'Alembert* où le grand homme, maître de ses mouvements, juge sain et froid de lui-même, sera non seulement grand comédien, mais grand roi, grand ministre, grand artiste, grand philosophe, grand médecin (217). Lorsqu'il envisage, au mot *génie*, dans l'*Encyclopédie*, la nécessité du sang-froid, incompatible avec l'extrême sensibilité qu'il vient de prôner, c'est à l'homme de guerre aux écrasantes responsabilités, à l'homme d'Etat qu'il songe. C'est Turenne et Marlborough qu'il cite en exemple (218). Le comédien n'a pas à s'en montrer jaloux.

Ironiser à propos du fantôme homérique, c'est ne point comprendre Diderot, ou ne point vouloir le comprendre. Nul ne s'est fait du comédien une idée plus noble et plus belle, nul n'a conçu de son art une expression plus haute.



On n'abandonne point Diderot sans quelque regret. Son œuvre est un monde, un monde toujours vivant où l'on se perd parfois mais pour se retrouver plus riche. Pour savoir les multiples facettes de son éblouissante pensée sur le comédien, il ne faut point se borner à la seule lecture du *Paradoxe*; et lorsqu'on revient de l'encyclopédique promenade, il est clair que la conception de l'art du comédien chez Diderot est la résultante logique, parfaitement cohérente de ses théories esthétiques d'une part, de son système philosophique d'autre part. Philosophie de la connaissance où la spéculation désintéressée est à l'affût, pour en tirer profit, des dernières acquisitions de la science et de la dialectique. Doctrine d'art où l'idéal le plus élevé, loin de s'égarer dans les nécessités de la lutte en faveur d'une expression nouvelle, plus juste, plus humaine, plus proche de la vérité, arrive au contraire à cette émouvante conciliation : faire grand et vrai.

Le *Paradoxe* de Diderot ne peut donc être saisi et discuté en dehors de ses aspects historiques : il intéresse l'histoire

(216) *Paradoxe sur le comédien*, t. VIII, pp. 367 et 368.

(217) *Rêve de d'Alembert*, t. II, p. 171.

(218) T. XV, p. 41.

de la philosophie et l'histoire des lettres. L'étude de la psychologie du comédien s'est faite à partir de lui et s'est faussée par lui. Il a le mérite d'être à l'origine de ces passionnantes controverses dont on n'aurait peut-être point soupçonné tout l'intérêt si le Philosophe n'avait mis en émoi — (à son insu : la publication du *Paradoxe* est posthume) — le monde des lettres et du théâtre. Il a le défaut d'avoir ensuite embrouillé les recherches et d'avoir créé un faux problème. La question, avec cette brutalité dont nous connaissons à présent les raisons, était bien posée par Diderot. A la faveur de sa disposition systématique, paradoxale, les différents mystères à élucider de la psychologie et de l'art du comédien étaient indiqués ou suggérés. Nous les avons notés au passage. Mais, dans le feu de la polémique, on les a le plus souvent perdus de vue. On les a oubliés pour se cantonner dans de stériles discussions où trop souvent jouait l'amour-propre blessé. Etrange irritation d'ailleurs : on se demande comment aurait dégénéré l'aventure si Diderot avait conclu inversement à la nécessaire imbécillité de l'acteur.

En reconnaissant le considérable mérite du *Paradoxe*, d'avoir fait méditer les comédiens sur leur art et surtout d'avoir posé un problème à résoudre aux philosophes — ce qui suffirait à la gloire de son auteur — nous n'entendons point limiter là son intérêt. Nous ne prétendons point qu'en lui tout soit caduc. Bien au contraire. Les idées à retenir y abondent sur l'art dramatique en général et plus précisément sur l'art du comédien. Du *Paradoxe* lui-même, avec son fameux « fantôme homérique » et tout ce qui constitue une doctrine esthétique, on peut dire qu'il est toujours actuel. Non comme une vérité poussiéreuse, admise une fois pour toutes, mais comme un principe vivifiant, toujours prêt pour la discussion, paré pour la lutte à l'image du Philosophe.

La discussion trop générale, trop imprécise, trop embrouillée, à partir de Diderot, ne permet cependant pas un examen rationnel de la psychologie du comédien. Sa constante actualité en exigeait l'étude; celle-ci faite, il faut oublier le *Paradoxe*. En nous attachant à le situer à sa vraie place et à le libérer de tout le fatras des faux débats,

nous n'aurons point perdu notre temps. Nous ne nous sommes point égaré dans la discussion — tentante — des arguments de Diderot ou de leurs objections, mais nous avons fait le tour de la question. Nous nous sommes familiarisé avec elle. Chemin faisant, nous y avons puisé tout ce qu'il nous sera maintenant loisible d'utiliser. C'est le bénéfice que l'on retire de la compagnie d'un maître.

Rien ne nous empêche plus à présent d'étudier méthodiquement la psychologie du comédien selon les exigences de la philosophie moderne. Certes, nous avons recueilli notre ample moisson d'opinions, d'observations. Mais aux vaines enquêtes, aux statistiques discutables qui prétendent établir ou rejeter l'émotion du comédien, nous préférons par exemple quelques mesures psycho-physiologiques. Fort de certains résultats numériques sur les variations du pouls, de la tension artérielle, ou de la formule leucocytaire, nous ne nous laisserons pas égarer pour autant jusqu'à oublier que cette émotion reste à analyser dans sa genèse, dans sa structure intime, et que le comportement scénique de l'acteur n'est pas indépendant de ses buts esthétiques. Il semble qu'en agissant ainsi, on obéisse à une démarche de la pensée qui eût satisfait à la fois le partisan de la méthode naturelle, auteur des *Principes de Physiologie*, et le théoricien du *Paradoxe*. En cela encore la leçon du Philosophe demetire vraie, et elle aura porté.

II

LA TECHNIQUE ET LE MÉTIER

On ne peut étudier le comportement scénique du comédien, sa psychologie particulière pendant le jeu, sans faire le tour d'un certain nombre de problèmes préalables.

Il faut connaître le métier de l'acteur, pour savoir ce qu'il y a de déterminé, de mécanique, d'acquis, d'artificiel ou bien de méthodiquement préparé, de délibérément établi dans son art. Comment juger de la spontanéité de son expression si l'on n'a pas suivi les étapes de l'élaboration du personnage? L'analyse de l'émotion pendant le jeu ne nous dispense pas de chercher si celle-ci se déroule ou non sur un canevas méticuleusement mis au point. Si l'on doit dissenter sur la sincérité d'un élan passionné, il n'est pas inutile d'observer que les respirations du cri sublime ont été prises aux endroits convenus, tandis que le héros faisait trois pas et demi à gauche, ou à droite, selon les indications précises de la mise en scène. Les brochures de travail des maîtres les plus illustres, annotées avec un soin extrême, sont d'un précieux enseignement à cet égard. N'anticipons pas sur les vertus ou les inconvénients d'un automatisme qui intervient le jour de la représentation, retenons seulement que le comédien se soumet à des disciplines dont nous ne saurions nous désintéresser. L'artiste, pour commencer, est un artisan. Il a ses procédés, ses recettes. Dans l'estimation qu'il fait lui-même de son talent, entre une bonne part de considération pour le travail accompli, pour la qualité du *métier*. Celui-ci n'est peut-être pas rigoureusement déterminant, il suppose cependant des facteurs non négligeables, influents, auxquels il convient de nous arrêter.

Notre dessein n'est pas de dresser le sommaire d'une vague dramaturgie ou le résumé d'un manuel de diction, mais de nous familiariser en hâte avec quelques règles du travail de l'acteur dans ce qu'elles peuvent intéresser sa psychologie.

La littérature romanesque, comme aussi les nombreuses indiscretions du journalisme ont initié le profane à la vie des coulisses. Il y a, bien entendu, à prendre et à laisser dans ces récits où l'on sacrifie souvent au goût du pittoresque et de l'exceptionnel plus qu'à l'exactitude scientifique. On a généralement raison, cependant, de montrer la bonhomie coutumière qui préside, pendant les répétitions, au commerce des œuvres, fussent-elles des chefs-d'œuvre. Cette familiarité permet au comédien de ressentir, à leur état brut, les sentiments, dégagés de leur contexte littéraire ou des raffinements qui risquent de les étouffer. Le moule imposé par la phrase, ou le vers, a besoin d'être brisé si l'on veut retrouver le jaillissement de la source, le rythme originel qui n'est pas uniquement verbal. Pour échapper à la monotonie d'une récitation mécanique, au ronron syllabique, à l'impérieux empire d'un langage qui, si beau qu'il soit, a besoin de s'enrichir de tout l'ineffable absent du mot, l'acteur se donne souvent un texte simple, un « monstre » (1), sorte de canevas fait de formules courantes et qu'il substitue aux phrases équivalentes. Pour trouver le ton juste (2), il agrmente les vers de Racine ou la prose de Musset de : « Vous plaisantez?... Tiens, pardi!... Pour qui me prenez-vous?... Qu'en penses-tu? etc... » Dans le chapitre de *La Faustin* où Edmond de Goncourt nous fait assister à une répétition de *Phèdre* (3), nous voyons ainsi le metteur en scène demander à l'interprète d'exprimer son sentiment dans le « sans gêne » de sa prose de tous les jours, afin de trouver l'inflexion à transposer ensuite dans le style noble. Sous la littérature, le comédien cherche la vérité humaine, toute simple, toute primitive, parfois brutale et crue. D'où la familiarité de ses métaphores. Gémier, faisant travailler *Le Cid* à l'Odéon, s'adressait ainsi à Ro-

(1) Cf. DUSSANE : *Le comédien sans paradoxe*, p. 133.

(2) Cf. LE ROY : *Grammaire de la diction*, p. 142.

(3) Pp. de 101 à 111.

drigue : « Mais ne pleurez donc pas. N. de D. ! Rodrigue ne doit jamais pleurer. C'est un lion, ce n'est pas un veau (4). » Et après le récit de la bataille, pour stimuler la troupe : « Ce qu'on vous raconte là, c'est Verdun. Verdun, la bataille qui sauve le pays. Un *poilu* vient vous dire ce que lui et ses compagnons ont fait. Ça vaut la peine d'être entendu, sacrebleu (5). »

Tout dans les éléments de base du comédien ne se réduit pas à une collection de procédés empiriques à l'exemple des précédents. Il y a des principes de *Grammaire*, comme le dit M. Georges Le Roy, ou d'*Orthographe*, selon l'expression de M. Georges Berr, qui se rapportent surtout à la diction : valeurs phonétiques, articulation, respiration, inflexions, rythmes et mètres des vers. Les règles sont, en somme, celles de l'art de la parole d'une part et de la prosodie de l'autre avec quelques lois élémentaires, propres au métier du comédien, concernant le geste, le mouvement, les temps.

Les grands principes nettement formulés sont peu nombreux. L'un d'eux est toujours présenté comme ayant une valeur absolue : le geste doit précéder la parole. Il est dans les manuels ; on l'enseigne souvent comme une vérité supérieure et dogmatique qui dispense de toute justification. Bien peu de professeurs se donnent la peine de lui chercher une explication.

Il semble que ce prétexte, d'une extrême justesse en général, se justifie par la nécessité d'éviter les inconvénients d'un pléonasme. Le mot est plus précis que le geste ; si ce dernier précède la phrase qui en complète le sens, on sent un crescendo logique. S'il la suit au contraire, il est inutile, même préjudiciable ; non seulement il n'apporte rien, mais il ralentit le mouvement et vient comme une tentative manquée d'un renchérissement sans intérêt et très facilement ridicule. S'il y a simultanéité du geste et de la parole, l'un ne complète pas l'autre ; c'est un accompagnement dénué de valeur qui alourdit l'ensemble, une gesticulation sans portée. Mais il va sans dire que ces observations d'une valeur générale sont susceptibles de recevoir

(4) et (5) Cf. PAUL GSELL : *Gémier tutoie Melpomène*, Demain, 4-7-1924, p. 157.

des amendements selon les cas. Il appartient au comédien de se soustraire à l'autorité d'une règle qui ne saurait prévoir les cas d'espèce, les nuances, les effets de contrastes et les contre-indications logiques ou affectives. Quand Talma professe que le geste doit précéder la parole dans les situations où l'émotion, ralentissant la combinaison des mots, permet seule l'action muette, il enseigne un procédé mimique parfaitement fondé. Mais on peut également concevoir d'autres situations où l'idée énoncée verbalement, reçoit ensuite une objectivation par le geste qui la souligne. Le geste prolonge alors la pensée abstraite, la rend tangible; il ne fait plus pléonasme.

En fait, la règle précédente s'applique plutôt au geste descriptif, langage complémentaire et parallèle au langage parlé. Elle n'intéresse guère ces attitudes, ces mouvements qui sont des esquisses de sentiments ou d'idées en puissance, ineffables, informulées. Le contenu de la phrase dépasse celui des mots. Celle-ci n'est qu'une formule où sont absentes — si heureuse soit-elle — l'aperception intuitive qui a présidé à sa construction, l'émotion qui est à son départ. De là ces attitudes ou ces gestes imprécis, idées en mouvement, modelés d'après le flux même des intuitions vagues de qui cherche à retrouver la fraîcheur d'inspiration de l'expression verbale. Il n'est point de règle pour ces gestes si ce n'est celle du rythme général dans lequel elles s'ordonnent en le construisant pour une part.

Ainsi l'application méthodique de cette règle précise, rudiment pédagogique indispensable, ne s'impose-t-elle à l'acteur que comme les règles de l'harmonie au compositeur, aliments pratiques de base, aptes à subir toutes les transformations dues à la sagacité et à l'inspiration de l'artiste.

Cette liberté de l'interprète à travers les normes de son art présuppose, par conséquent, ses qualités personnelles, intellectuelles et sensibles. Mais on aurait tort de vouloir diminuer l'importance du métier dans la création du comédien. Les éléments de sa « grammaire » — indispensables tout d'abord pour la correction élémentaire de l'interprétation, question de toilette pure et simple, qui veut une prononciation châtiée, des liaisons convenables, une émission

agréable et facile à saisir — ont d'autres vertus encore. « L'articulation (disait C. Coquelin), c'est le dessin de la diction. Une phrase de Samson, articulée comme il savait le faire, cela valait, pour la caractérisation d'un personnage, un portrait au crayon de M. Ingres (6). » S'il ne faut pas exagérer la portée de cette remarque et réduire l'art du comédien à celui du diseur, il est juste de reconnaître qu'un rôle bien dessiné a toutes chances d'être joué juste. Or, c'est précisément dans ce dessin fondamental qu'interviennent les qualités techniques du diseur.

Combien d'acteurs se maintiennent dans une banale moyenne qui pourraient s'élever bien au-dessus, s'ils ne méconnaissent entre autres mérites (du style, de la culture, etc...), celui d'une vraie technique de base. Beaucoup confondent encore le *métier*, pure routine, avec les éléments afférents aux arts de la parole et du geste. L'universalité du langage parlé veut cette étrange paresse. On reconnaît aisément l'utilité de faire des gammes pour le pianiste ou le chanteur mais... tout le monde sait parler! Et le génie fait le reste! A quoi bon étudier? La sottise, en vérité, de Sarah Bernhardt et de ses exercices sur : « Chasseur, sachez chasser, sachez chasser chasseur » et de Lucien Guitry s'astreignant à répéter, un crayon au travers de la bouche : « je veux et j'exige... je veux et j'exige »! Et quel intérêt d'affronter les classiques, de s'assouplir au rythme de notre langue, aux mètres de notre prosodie? Les metteurs en scène « géniaux » du cinéma découvrent les vedettes entre deux « cocktails », sur un tabouret de bar, et les imposent du jour au lendemain devant un public séduit par la merveilleuse aventure... et par la publicité. Certains critiques abondent facilement dans ces bévues, mais on ne saurait leur en vouloir, leurs éminentes capacités relevant d'une semblable et remarquable intuition sans la moindre étude préalable de l'art dont ils doivent rendre compte. Cependant il n'est pas exceptionnel que de nouvelles étoiles viennent confidentiellement dans les studios d'un professeur, non point pour se façonner à la discipline d'un maître ou pour se parfaire dans un art où

(6) *L'Art du comédien*, p. 14.

il y a toujours à apprendre, mais tout simplement pour « bachoter » leurs scènes ou corriger leur prononciation. Encore ne faut-il point se moquer de quiconque reconnaît, même tardivement, l'utilité d'apprendre l'A. B. C. du métier.

Ces faux artistes, ces comédiens souvent éphémères, ne sauraient être l'objet de nos réflexions avant qu'ils ne soient sortis des mains de leurs maîtres d'école. Mais la remarque nous entraîne à considérer en quelques mots le rôle du metteur en scène. Nous entendons celui qui, en dehors de ses conceptions de représentation plastique (décors, éclairages, mouvements de foule, etc...) dirige l'étude de la pièce. Le comédien a devant lui, pendant les répétitions, un homme qui règle le jeu, les mouvements (entrées, sorties, déplacements, disposition des personnages), corrige les attitudes, souligne les intentions psychologiques du rôle, orchestre les symboliques de tous et harmonise les rythmes. Inutile d'insister longuement sur l'utilité d'un pareil travail (souvent insuffisant; conduisant parfois, au rebours, à des excès patents). L'influence normale du metteur en scène sur un comédien de mérite ne peut en rien diminuer la valeur de son effort personnel. Il est, par contre, d'autres acteurs, dont l'apparente personnalité est entièrement l'œuvre du directeur d'études. Nous devons faire cette observation puisque nous aurons à examiner le rôle de l'intelligence et de la culture dans l'art du comédien. Or, force nous est de remarquer qu'en maintes occasions, bien que ce ne soit pas le cas général, certains comédiens se fient totalement à leur metteur en scène pour l'examen critique de leur rôle, leur curiosité n'allant pas même jusqu'à chercher dans le dictionnaire les mots qu'ils ne comprennent pas.

Le profane s'étonnera qu'on ne s'entende pas, qu'on ne se voie pas en jouant la comédie. C'est cependant un fait. Même lucide, même parfaitement maître de lui, quelque chose peut encore échapper à la critique de l'interprète; il y a loin de l'intention à la réalisation. Nous avons entendu Mme Segond-Weber, qui enregistrait pour le phonographe un rôle où elle s'était illustrée tout au long de sa carrière, s'écrier après le premier essai, lorsque les ingénieurs du son firent passer le disque : « Qui est-ce qui a fait cela?

Ce n'est pas moi! — C'est un travail de pion! » Après la première désinvolture de l'ignorance, l'apprenti comédien s'aperçoit qu'il ne sait rien faire en scène, pas même marcher. Ses mains l'embarrassent. Il comprend vite que le naturel est le fruit d'une longue technique. Tout est à apprendre. Ainsi, il ne faut point croire qu'il soit aisé, sans études, de dire juste, tout au moins un texte « écrit », de tenue littéraire. Encore faut-il savoir ce que l'on entend par « dire juste ». Beaucoup, à notre sens, se méprennent sur la signification de cette expression. On accusera un comédien de dire faux parce qu'il donnera une forme interrogative à la phrase que l'on attendait affirmative. En ce cas, nous voudrions plutôt qu'on l'accuse d'une interprétation erronée. Il dirait faux si, par exemple, commençant la phrase d'une façon affirmative, il la terminait interrogative. Aussi surprenant que cela puisse paraître au premier abord, on détone facilement dans les longues périodes, ou lorsque la phrase est d'une syntaxe difficile, riche en relatifs, coupée de parenthèses. « L'inflexion générale (proposition principale) doit subsister clairement jusqu'à la finale, en dépit de toutes les nuances et de toutes les incidentes (6 bis). » Combien d'acteurs se perdent dans les explications des raisonneurs de Molière! Il semble qu'ils s'interrogent et la proposition s'achève sur une finale incertaine, laissant douteuse l'intention du discours. La pensée a vacillé au cours de l'exposé : l'acteur a dit faux. Lorsque la phrase répond à un élan passionné, l'unité de l'inflexion est plus facilement maintenue. Elle est soutenue par le ton affectif. Pensée, ou sentie, fortement, la période sera aisément juste. Les orateurs emportés par la flamme de l'improvisation vont au bout de leurs inflexions sans défaillir, organisant par exemple de grandes séries parallèles montantes ou descendantes jusqu'à la résolution finale. Par ailleurs, nous avons été à même, à Sainte-Anne, d'observer la justesse des inflexions véhémentes de certains interprétants.

Ce qui précède nous amène à considérer la valeur des mouvements. « Le mouvement. C'est la grande loi » (7), dit

(6 bis) LE ROY ; *Grammaire de la diction*, p. 142.

(7) *L'Art du comédien*, p. 29.

Coquelin. Il ne faut point confondre l'animation d'une action oratoire correspondant à une phase du jeu, avec une simple rapidité d'élocution. On sait ce que l'on entend par le mouvement d'une scène, d'un rôle, et ce que sont les grandes lignes logiques d'intensité ou de lyrisme autour desquelles scène et rôle s'échafaudent. Le sens du mouvement est primordial; il n'est point de bon comédien auquel il puisse manquer. M. Georges Berr a vanté les mérites de Got en cette matière : « Il découvrait d'une façon surprenante les mouvements justes d'une scène. Un tel don est rare et précieux, car nous avons remarqué que les acteurs qui n'ont pas du tout ce don-là restent et resteront toujours d'assez méchants comédiens (8). » Ces remarques commencent à nous rapprocher des aspects particuliers de l'art du comédien. Bientôt, en effet, nous nous demanderons dans quelle mesure l'intelligence et la sensibilité sont utiles à l'interprète des textes dramatiques pour faire valoir les subtilités multiples de la pensée et du sentiment contenues dans l'œuvre, mais déjà nous distinguons une prééminence du mouvement et celui-ci est incompatible bien souvent avec les nuances. « Les nuances tuent le mouvement » (9), dit M. Georges Le Roy. L'observation est d'ordre général. Certaines pages où la réflexion pourrait longuement s'attacher, s'accommodent mieux, pour l'expression dramatique, de quelques grands traits bien dessinés. Sans doute, il entre dans le choix des lignes générales du mouvement des qualités d'analyse; elles répondent à une estimation intelligente de l'émotion et de la pensée à traduire. Il n'en est pas moins vrai qu'en beaucoup de cas cette analyse n'a pas besoin d'être poussée bien loin (du seul point de vue du mouvement). Le texte est alors traité comme quelque partition de musique, le sens apparaissant en gros. Selon Coquelin « on se fait comprendre autant par le mouvement que par les paroles » (10). Et il cite, à l'appui de son assertion, l'exemple de Provost, dans *Hippolyte*, à qui, par suite d'une défaillance de mémoire, manquent deux vers pour terminer la tirade. Provost invente alors deux alexan-

(8) *L'Art de dire*, p. 25.

(9) *Grammaire de la diction*, p. 152.

(10) *L'Art du comédien*, p. 29.

drins d'un texte quelconque, il les lance avec assurance dans le « mouvement » voulu et le public — sans rien comprendre, naturellement, de ce texte — applaudit avec frénésie. — Nous avons bien souvent observé des cas où l'indigence de la pensée se masquait derrière un mouvement saisi à la lueur d'une vague intuition sensible.

Le comédien paraît aidé dans son travail par la répétition des schèmes affectifs qui, sous leurs apparences nouvelles, se présentent chaque fois identiquement. L'intrigue est différente et le texte est autre mais c'est toujours la grande scène d'amour, de désespoir, de jalousie, de sacrifice, etc... On pourrait objecter qu'il en est de même pour l'auteur : M. Georges Polti a énuméré les trente-six situations dramatiques (dont les combinaisons fournissent, au reste, un assez beau jeu d'expériences) résumant toutes les actions possibles au théâtre. C'était le chiffre auquel était arrivé Gozzi, et pas même atteint par Schiller et Gérard de Nerval. Si tout l'art du poète dramatique est de bien tirer parti de ces situations-types, il en sera de même, dira-t-on, pour l'acteur. Sans doute; et l'analogie pourrait être poussée assez loin. Mais avec quelques distinctions. Car, si le texte possède en soi ses vertus principales, le contexte dont il a besoin pour être animé et que lui fournira l'acteur, est celui des larmes, de la chaleur de l'accent. Et ce contexte, qui peut certes se nuancer à l'infini, est cependant, dans sa forme essentielle, indifférent aux raffinements de l'expression parlée. Qu'il s'agisse d'une scène de Racine, de Musset ou de Shakespeare, c'est, par exemple (vulgairement), l'histoire d'un homme « qui aime une femme qui ne l'aime pas ». Quelle que soit l'œuvre, le problème, pour le comédien, sera de trouver la sincérité de son émotion, la vérité des accents; le rôle sera tenu par un « amoureux » ou un « jeune premier »... Nous venons d'utiliser deux termes qui désignent des « emplois » et ce faisant nous avons indiqué que chaque acteur correspond plus ou moins à un type d'humanité. Il y a des travestis, des compositions, des premiers rôles, des comiques, des sou-brettes, des coquettes, des ingénues, des pères nobles, des grimes, des duègnes et nous ne citerons pas en entier l'imposante nomenclature des troupes constituées d'autrefois.

Sans abonder dans le sens d'un déterminisme absolu, il faut bien admettre cependant que par son âge, ses dispositions physiques et morales, le comédien est plus particulièrement voué à l'interprétation de certains rôles, de certaines situations. Une troupe est un échantillonnage de variétés humaines. Les masques du théâtre antique, les personnages fixes de la *Commedia dell'Arte*, en nombre restreint, exprimaient tout l'universel; il en va de même, au fond, des acteurs de la comédie naturaliste ou réaliste, classés en grandes catégories à la fois vraies et symboliques.

Ces quelques considérations hâtives ne sauraient aucunement nous induire à conclure prématurément pour ou contre l'intelligence du comédien et nous nous gardons bien, pour le moment, d'aborder le débat du facteur personnel dans la création du personnage. Quelques aspects de son métier nous permettent seulement de délimiter le champ de son action propre et des qualités qu'elle requiert. On aurait d'ailleurs tort de croire qu'en voulant dégager les mérites d'une pure technique, la valeur intrinsèque des dispositions physiques indépendamment de toute qualité d'interprétation intelligente ou sensible, nous cherchons à ravalier l'art du comédien. Bien au contraire. Mais nous ne voyons pas l'intérêt de confondre les valeurs. Il s'agit de les estimer pour ce qu'elles représentent. Or, il entre dans la qualité de certains talents une prééminence indiscutablement d'ordre physique.

Tout comédien sait les vertus du « médium » de la voix, chaud et sympathique, expressif en même temps que naturel. La majeure partie des études préliminaires qu'il a pu faire ont porté sur la recherche ou l'assise de ce médium. C'est dire l'importance qu'on reconnaît à la voix. Encore n'est-elle, dans la majorité des cas, pour l'acteur d'un honnête mérite, qu'un outil éprouvé et obéissant à l'artisan. Parfois, sans faire oublier les autres, elle devient qualité dominante de l'interprète; elle conquiert la première place:

Comment abstraire, dans l'estimation du talent de Sarah Bernhardt, l'immense pouvoir musical, incantatoire, subjuguant, de la fameuse « voix d'or ». L'expression (qui serait de François Coppée et non de Victor Hugo comme

on le dit parfois) a fait le tour du monde. Ceux qui ont entendu l'illustre comédienne chantent à l'envi « la puissance séductrice de la voix humaine » (11). Il semble bien que le charme n'était pas uniquement dans la qualité du timbre de son organe, mais aussi dans l'emploi qu'elle en faisait avec un art raffiné et dont M. Crommelynck a noté, avec bonheur, le pourquoi : « Ce chant, admirablement modulé, ne se pouvait comparer, pour sa vertu d'émotion, qu'à celui de l'alto lorsque le musicien en joue l'archet à la corde. A-t-on remarqué que se mêle à l'enivrement que suscite la mélodie des instruments à corde une étrange inquiétude, pareille à celle qui nous étreint lorsque nous voyons un nageur prolonger la durée de son immersion ? C'est que le violon peut « tenir » le son au delà de la mesure permise à la respiration humaine et le rendre ainsi véritablement surhumain. Cette sorte d'angoisse, aiguissant notre sensibilité, double notre plaisir. Eh bien, Sarah Bernhardt « tenait le son » mieux que ne saurait le faire une chanteuse experte (12). » Sarah Bernhardt, en effet, a dit avec quelque fierté, dans ses Mémoires, comment elle était arrivée à laisser couler, sans respirer, quatre vers du IV^e acte de *Phèdre* :

Hélas ! ils se voyaient avec pleine licence,
Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence,
Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux.
Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux...

Qualité de la voix — don de nature — servie par une impeccable technique ; une remarquable virtuosité fondée sur un labeur méritoire, vertus immenses, suffisantes déjà pour assurer à elles seules la gloire de l'interprète.

Parler de l'accord entre le geste et la parole, du mouvement, de la diction des vers, c'est laisser supposer toute l'importance des rythmes sous-jacents. L'éducation première du comédien consistera, en effet, dans l'affinement et le développement du sens du rythme. Formation d'ailleurs souvent incomplète, établie par un travail empirique sur

(11) Cf. TRUFFIER, in *Conferencia*, 5-8-1931.

(12) « La Voix d'Or », *Vendredi*, 3-1-1936.

des matières réduites, négligeant par exemple la culture rythmique des attitudes, le développement musical des sentiments, l'assouplissement aux différents mètres de la poésie. Il est regrettable de voir sortir du Conservatoire de jeunes comédiens façonnés uniquement par le travail sur l'alexandrin classique ou romantique, quand notre prosodie est si riche et si variée. Le résultat ne manque pas d'être parfois piquant, lorsque le disetur se trouve en présence de mètres inaccoutumés. Nous avons souvent été à même de constater avec quelque amusement, de surprenantes constructions, l'acteur enchaînant un octosyllabe avec les quatre premiers pieds du suivant, pour combiner un alexandrin; ajoutant même des pieds (inventant par exemple des diphtongues ou supprimant des élisions) pour arriver aux mesures de sa sainte routine. Quant à la divine musique de l'impair, chantée par Verlaine, il vaut mieux parfois n'en pas parler. On ne devrait pas oublier, en matière de pédagogie, qu'il existe, comme l'a dit M. Paul Valéry, « autant de modes de dire qu'il y a de genres en poésie, et qu'il y a de types ou de mètres différents » (13).

Bien des rythmes s'imposent au comédien qui peuvent être considérés comme déterminants dans son expression. Le vers, les formes fixes de la poésie assignent déjà à celle-ci des cadres délimités. D'autres facteurs, nettement physiques, se manifestent parfois avec vigueur. Ainsi, - le rythme respiratoire prend une prépondérance telle, chez certains interprètes, qu'il semble conditionner tous les autres. L'observation en est particulièrement aisée dans la diction poétique ou dans le théâtre en vers. M. Georges Berr l'a faite : « Dernièrement à je ne sais quelle matinée poétique, j'écoutais un artiste qui disait des vers. Il les disait mal. Les mots étaient frappés à tort et à travers. Il s'arrêtait de parler lorsqu'il manquait de souffle; son épuisement marquait sa ponctuation (14). » Les difficultés des grandes périodes, les amples « mouvements » de la tragédie, contraignent l'acteur de moyens limités à épouser un rythme mécanique dont les piliers de support sont tribu-

(13) *Pièces sur l'Art.* — *De la diction des vers*, p. 35.

(14) GEORGES BERR : *L'Art de dire*, p. 93.

taires de la respiration. Nous l'avons maintes fois remarqué dans l'interprétation des œuvres du répertoire classique, le comédien se laisse entraîner par la chaleur du jeu, il présume de ses forces et la tirade s'achève, sans souci visible de la musique des vers et de la partition des sentiments, mesurée uniformément par l'intervalle-unité qui sépare deux essoufflements, coupée pour ne pas dire hachée en dehors de tout choix intelligent ou sensible. Le halètement conditionne coupures et césures. Il s'agit alors d'une dépense mal conduite (faute de répétitions suffisantes ou d'une éducation de base), ou bien encore d'une absence de moyens physiques en un genre qui en nécessite de très grands. Mais indépendamment de ces cas qui peuvent être accidentels et ne laissent pas présupposer le déterminisme absolu de l'émission, il en est d'autres où les particularités de la diction (et du jeu) de l'acteur répondent bien chez lui à un rythme impérieux de nature physique. Qui n'a dans l'oreille l'émission bien caractérisée, sous ce rapport, d'artistes notoires, dont le talent et la probité professionnelle nous empêchent de penser qu'il s'agit de singularités recherchées. Rien n'interdit d'ailleurs au comédien marqué d'un rythme si original de l'utiliser aux meilleures fins. Si impérieux qu'il soit, il peut se prêter avec souplesse aux interprétations les plus nuancées, et dans le mélange des divers composants qui aboutissent à la résultante rythmique générale, il peut garder son allure propre sans nuire à l'ensemble. Qu'on ne s'y laisse point prendre, les contraintes organiques n'affectent pas seuls ceux que signalent, par exemple, des habitudes motrices ou phonétiques amusantes. Tel, que rien ne distingue en premier lieu dans sa façon de parler, obéit à un rythme parfaitement déterminant lorsqu'il s'agit d'exprimer une action vive ou fortement sentie. Notre observation s'étant portée sur un comédien que nous avons pu suivre de près pendant des années, nous avons été à même d'établir une correspondance entre son rythme personnel et celui de sa diction en scène. Rythme ternaire, semble-t-il, très court, en prose comme en poésie et quelle que soit la musique du vers. Facilement véhément lorsqu'il joue, comme dans la vie courante en conversation, ou dans le travail des répétitions

lorsqu'il donne des indications de jeu, cet acteur hache fréquemment le texte. Il s'enroue et s'épuise aisément et tout se passe comme si enrrouement et respiration limitaient la durée de chaque membre de phrase émis. En fait, même lorsque ce facteur d'enrouement n'intervient pas, par exemple dans une conversation très animée mais sans excès de voix, c'est le même débit, la même scansion : c'est son rythme. Il est logique de penser que bien des éléments ont présidé à sa formation — dont cet essoufflement et cet enrrouement — sans qu'ils aient besoin par la suite de se reproduire tous simultanément pour le rendre apparent.

Chacun de nous a son rythme propre mais en est plus ou moins esclave. L'éducation, la culture, l'intelligence, la sensibilité le modèlent ou le libèrent selon les besoins. Il n'a ce caractère impérieux chez certains acteurs, qu'en l'absence d'une maîtrise suffisante et qui requiert de longues et patientes études.

Dans l'art de la diction interfèrent trois rythmes : physique, affectif et intellectuel. Le premier est immanent à notre vie organique et au mécanisme moteur de l'émission phonétique. Il est biologique : la respiration, l'état de santé, la vie de nos organes le conditionnent; comme d'autre part la structure de la parole avec ses accents toniques, ses temps forts et faibles, ses valeurs de durée et d'intensité. Le second est fonction du flux des émotions et de leur expression. Le troisième découle de l'interprétation logique du texte qui commande, elle aussi, arrêts, intentions et mouvements. Le rythme est éminemment subjectif. Intérieur, comme nous venons de le voir, mettant en étroite relation notre vie physiologique et notre vie mentale — sensible, intellectuelle, imaginative — il est un choix. Il nous fait opter dans les séries isochrones ou isotones pour des temps ou des hauteurs que nous distinguons arbitrairement. C'est l'exemple du tic-tac monotone de la montre où certains reconnaissent un rythme binaire, d'autres ternaire ou quaternaire. Le rappel de ces quelques notions serait ici déplacé si, toutefois, les discussions nombreuses sur l'art de dire du comédien n'exigeaient quelques précisions préalables.

La grammaire de la diction, répétons-le, est à la base du

métier de comédien. Or il se trouve qu'elle est, en ce qui concerne le vers et spécialement le vers français, particulièrement délicate. « En français les vers, tout en restant syllabiques, sont peu à peu devenus en même temps rythmiques (15). » Cette simple remarque suffirait à montrer les difficultés rencontrées par le diseur. On ne manque pas d'opposer à certains interprètes soucieux de dégager les vertus musicales, rythmiques, d'un vers, que le compte syllabique n'y est pas. La difficulté se corse du fait de l'e muet, demi-teinte exquise dont l'utilisation nuancée assure au vers des ressources mélodiques nombreuses et inestimables, mais du plus périlleux emploi. Il est juste de reconnaître qu'un relâchement dans l'art de dire et la méconnaissance outrée des valeurs de cet e muet risquent d'appauvrir le vers. Ce sont là fautes condamnables contre lesquelles on ne saurait trop réagir et l'on conçoit la véhémence de la légitime défense de M. Maurice Grammont, accusant *Le Massacre des vers français* dans « Le Français Moderne » de juin-juillet 1939. La musique divine du vers racinien est souvent mise à l'épreuve et l'on est tenté de renvoyer à l'école ces acteurs impudents qui se croient des virtuoses et ne savent pas encore monter leurs gammes.

Ceci dit, on ne saurait nier que, par réaction, on confond assez souvent le rythme avec un syllabisme étroit, et bien des oreilles qui se croient averties n'entendent pas l'e muet s'il n'est prononcé par un méridional incorrigible. Pour ces rigoureux censeurs, la diction correcte est cette odieuse et monotone scansion scolaire, celle par laquelle on commence évidemment, mais qu'on ne peut garder si l'on veut donner à l'e muet son exacte valeur de demi-teinte. Ecartons, tout d'abord, ceux parmi les acteurs qu'égare un souci mal compris du naturel. Il faut, dit Alain, que la déclamation de l'acteur « soit une musique encore » (16). L'imprudent qui l'oublie, surtout dans la forme lyrique du théâtre qui nous intéresse en ce moment, s'expose au danger déjà signalé par Condillac (17) de paraître parler tantôt en vers, tantôt en prose, et son jeu n'en semble pas

(15) MAURICE GRAMMONT : *Traité de Phonétique*, p. 139.

(16) *Système des Beaux-Arts*, p. 151.

(17) Cf. t. VII, p. 421.

plus naturel, au contraire. Mais pour qui reconnaît la toute vertu de la musique du vers, il ne s'ensuit pas que celle-ci obéisse à des mesures strictes et invariables. Bien des manuels de phonétique ou de prosodie, après l'exposé de règles et d'analyses séduisantes, nous offrent malheureusement des exemples peu convaincants; nous gardons l'impression que leur auteur entend, ou dit, en écolier. Parce que nous savons la grande autorité de M. Maurice Grammont en cette matière, nous nous sommes arrêté à certains exemples qu'il propose, de coupures délimitant les éléments rythmiques du vers, et celles-ci ne nous paraissent pas toujours inertes et indifférentes. Bien souvent, en tant que diseur, nous les choisirions autres. Dans son discours sur *la Diction des vers*, M. Paul Valéry affirme justement qu'il « y a autant de dictions que d'interprètes » (18). Comment en serait-il autrement, étant données la subjectivité du rythme, ses bases physique, affective et intellectuelle? Le rapport des éléments rythmiques est fonction de la voix, du sentiment, des intentions, du tonus émotionnel de l'interprète. Nous étions parti des facteurs déterminants du rythme et nous aboutissons à l'extrême liberté du comédien à l'intérieur des cadres imposés.

Le comédien est-il un excellent diseur? Les poètes, évidemment bien placés pour avoir une opinion, prétendent souvent que non. Mais bien souvent aussi les poètes disent fort mal leurs vers (19)! A la vérité, le comédien est attiré la plupart du temps par le pathétique, par les effets de mouvement, ou bien par les grandes constructions rythmiques, comme *Les Djinns*, où sa virtuosité a libre cours (et qui ne peuvent se dispenser de virtuosité). Toute poésie ne s'accommode pas forcément de cette diction. Il en est qui demande d'être à peine murmurée, comme pour le dedans de soi. L'erreur est peut-être alors de l'offrir à la déclamation; mais si le poème doit être *dit*, la trahison d'une transposition dramatique est en quelque mesure obligatoire. On comprend, sans en partager totalement l'extrême rigueur, la remarque de M. Eugène Landry : « la recherche

(18) *Pièces sur l'Art*, p. 40.

(19) Cf. un bon exemple cité par M. Maurice Schöne in « L'Œuvre », 13-8-1939.

exagérée et trop constante de l'émotion nuit à la continuité oratoire ou lyrique. C'est pourquoi, souvent remarquables pour leurs effets de timbre, d'énergie et d'intonation, les comédiens pèchent particulièrement par le rythme. Du moins le leur est-il réaliste ou pathétique, c'est-à-dire irrégulier, et d'une sorte dont on peut sentir plus qu'expliquer le sens et le pouvoir (20). » L'acteur a un rythme adapté aux nécessités de son art — l'art du théâtre — qui présentera souvent, s'il ne le corrige à bon escient, des outrances dans la diction des poèmes.

Dans le discours, les silences comme les paroles sont des éléments du rythme. Aussi n'est-il pas surprenant que le comédien leur attache une très grande importance, surtout si l'on considère que son art n'est pas seulement celui d'un parfait récitant, mais qu'il consiste encore à retrouver et suggérer tout ce que le texte suppose et permet d'inexprimé ou d'inexprimable. D'où cette conception fréquemment énoncée que le plus important est ce que l'on ne dit pas. Au comédien de prendre des « temps », de les « meubler ». Il en est qui sont maîtres en la façon de suggérer une émotion ou une pensée dans un silence; ils savent le prolonger, parfois prodigieusement, et donner cette impression lourde d'une durée suspendue, jusqu'à une limite au delà de laquelle le « temps » serait froid, c'est-à-dire vide de tout sentiment, de toute signification. Une école dite « du silence », et répondant à un mode particulier du jeu de l'acteur, était basée sur ce moyen d'expression. L'idée n'était pas nouvelle, elle a toujours été; on peut lire dans le *Dictionnaire Dramatique* de De La Porte et Chamfort : « Le silence est souvent une des expressions les plus vives et les plus dramatiques » (21); elle a cours encore aujourd'hui, évidemment. Le silence entre bien dans la constitution du rythme, le rythme étant, ainsi que l'écrit Henri Delacroix : « la construction du temps suivant la spontanéité de l'âme (22)... » Il se passe quelque chose, en effet, dans un silence et tout l'art de l'acteur doit consister dans l'évaluation exacte d'une durée qui entre dans l'harmonie

(20) *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, p. 20.

(21) P. 345.

(22) *Psychologie de l'Art*, p. 257.

générale. Le succès de la tentative n'est pas toujours réalisé sans travail, ni sans efforts. Le metteur en scène aide le comédien dans sa recherche; les corrections qu'il apporte sont fonctions du rythme d'ensemble mais elles n'ont pas de signification absolue, trop d'éléments entrant dans la construction du rythme dont la valeur oscille selon les jours, le taux de vie émotionnelle de l'interprète le soir de la représentation, les conditions externes du spectacle, la réceptivité et l'attention de la salle.

Telle est, en effet, la puissante vertu du rythme, d'être insinuant, envahissant. Si le vers a ce pouvoir d'incantation, c'est que l'auditeur éprouve pour lui-même le rythme conféré par l'acteur; si le spectateur est subjugué par le « mouvement » d'une tirade qu'il ne cherche même plus à comprendre que dans les grandes lignes, c'est que le mouvement de l'acteur est devenu le sien. Il subit avec docilité la durée imposée par l'interprète, construite par celui-ci pour faire saisir, par sympathie, le sens de son émotion et de sa pensée. Entre la salle et la scène il existe donc un lien — un lien nullement mystérieux : physique; c'est le son de la voix, le rayon visuel de l'œil du spectateur à l'interprète, etc... — Le rythme agit par un phénomène de résonance. L'artiste et l'auditeur sont interdépendants, deux éléments d'un système dont l'action de l'un entraîne celle de l'autre. L'acteur est perméable en effet à la réaction de la salle et cette réaction intervient dans l'harmonie générale du rythme; la durée du « temps » pris par l'acteur en est fonction. (Le comédien de l'écran suit son seul rythme, la salle ne pouvant lui donner sa réponse : de ce point de vue, c'est une infériorité du cinématographe.)

La grande loi du rythme éclaire bien des questions apparemment obscures de l'art du comédien. On dit quelquefois qu'un jeu « ne passe pas la rampe »; il est correct, intelligent, sensible, mais il ne porte pas. Certes, on n'explique rien de précis en disant que, dans ce cas, le rythme de l'acteur ne trouve pas sa résonance chez le spectateur, car il resterait à indiquer la raison de cette carence (insuffisance du taux de la vie émotionnelle, des moyens physiques, voix, etc...). Selon plusieurs comédiens interrogés, c'est la vivacité du regard qui établit la relation nécessaire entre la salle

et la scène... mais Talma et Lucien Guitry, aux regards célèbres, avaient mauvaise vue? L'explication n'est pas valable. Le regard n'est qu'un facteur parmi les autres, dominant chez celui-ci, négligeable chez celui-là. Pour l'un, c'est le regard (vivacité... ou mélancolie); pour l'autre, la voix; pour le troisième, autre chose encore. En réalité, les raisons sont multiples et variables qui font qu'un jeu ne passe pas la rampe et toujours elles viennent de la faiblesse d'un élément quelconque du rythme, indispensable pour qu'il y ait résonance chez le spectateur. Prenons des cas extrêmes : Une voix insuffisante dans un cadre trop grand : déficience d'un composant physique. Jeu trop contenu devant une foule aspirant à des émotions violentes : déficience (au regard du public) d'un composant affectif, etc...

Le comédien impose donc son rythme par tous les moyens de sa ressource, mécanique, physique, émotionnel, logique : la voix, le geste, le regard, les accents, les intentions suggérées ou révélées. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la valeur extraordinaire de certains tics ou défauts; ils sont éléments actifs, persuasifs, du rythme qui va s'emparer du spectateur. On dit que « le défaut plaît », se bornant par là à constater un état de fait, et le comédien sent qu'à se corriger il perdrait en partie son pouvoir sur le public. Point n'est besoin d'insister sur les conclusions à tirer de cette remarque : il y a des singularités, non choquantes, qui font partie intégrante d'une personnalité intéressante; d'autres ne sont que des faiblesses qui, pour être opérantes sur un certain public, n'en sont pas moins blâmables.

Ces réflexions, forcément un peu rapides, puisque aussi bien les considérations sur le rythme ou la diction des vers justifieraient à elles seules de vastes études, nous ont permis cependant de pressentir la complexité de l'art du comédien. Quelques préceptes sur le geste, l'utilisation de l'e muet, les « mouvements », le médium de la voix, les « temps », semblent au premier abord résumer toute la grammaire simplète d'un art sans extrêmes complications, où quelques fortes vertus physiques jouent un rôle prépondérant; et, chemin faisant, à propos de prosodie ou de rythme, et jusque dans la subtile sensibilisation de l'acteur

par le public on perçoit toute une éducation possible — et nécessaire — des plus précieuses valeurs. Il ne s'agit plus seulement d'un métier à acquérir, fait de recettes, de « traditions », celles-ci visant à la reproduction mécanique « d'effets » trouvés par les prédécesseurs (et pour beaucoup, la « tradition » n'est que « la déesse des paresseux » (23), comme l'a nommée Lucien Guitry), il s'agit d'une technique. Ainsi M. Jacques Copeau avait défini l'apport au théâtre du mouvement Vieux Colombier : « une délivrance de l'esprit sur la scène par les moyens d'une technique profonde et bien assimilée, et, comme conséquence, la domination directe du poète sur l'instrument dramatique (24). »

Le métier s'acquiert par l'étude et l'expérience, mais l'acquisition ne se fait pas toujours sans la perte d'une certaine spontanéité, d'une certaine fraîcheur de sentiments. Chez beaucoup le procédé, la manière, la routine remplacent la foi enthousiaste et la sincérité, et tiennent lieu d'inspiration. Mais cette remarque, si elle intéresse le comédien, ne lui est cependant pas propre. L'artiste, quel qu'il soit, doit garder sa naïveté. Le problème est, pour lui, de conserver toujours vive la chaleur de l'inspiration et la pureté de l'intention première, en même temps que s'affirme sa maîtrise technique.

LE RÔLE DU PHYSIQUE

Il nous suffit de rappeler le prodige de « la voix d'or », l'inéluctabilité des emplois, pour marquer l'extrême importance des moyens physiques de l'acteur. Nous ne voudrions point nous hasarder dans une discussion hors de propos sur la relativité des catégories où l'on prétend trop souvent enfermer les comédiens. Mais si discutable que soit parfois cet étiquetage conventionnel, indéniablement il existe un déterminisme physique : une rondeur ne jouera pas Roméo, une duègne n'osera pas se hasarder dans Juliette.

Bien des concours d'entrée au Conservatoire ne sont au

(23) SACHA GUITRY : *Lucien Guitry*, p. 271.

(24) *Au Vieux Colombier*, in *Conferencia*, 1-4-1933, p. 402.

fond que des triages morphologiques. Le talent des candidats est encore virtuel, le métier inexistant (quelquefois, par contre, il n'existe que trop!); on cherche à deviner les qualités en puissance, et d'abord on estime la voix, la stature, la beauté... Cette jeune fille sera admise pour son joli « physique de théâtre », ce jeune homme s'imposera parce qu'il aura l'organe, la taille, l'allure enfin tant recherchée, à l'heure actuelle, du tragédien. Cette prééminence du physique se traduit couramment par maints petits faits de la vie quotidienne du théâtre. Avant que l'acteur n'ait décliné ses références, sur son seul aspect, le directeur ou l'impresario interroge : « Vous jouez les compositions... les premiers rôles jeunes ? » Le metteur en scène se préoccupe de trouver un interprète répondant à un type physique déterminé : un tel est très bien, mais il est trop petit; son talent n'est pas en cause, mais il manquera « d'autorité » aux côtés de sa partenaire; le rôle exige qu'il la domine de toute sa hauteur. Il va sans dire que cette recherche de comédiens correspondant exactement aux modèles rêvés peut prêter à des exagérations ridicules, et la pièce n'est pas forcément vouée à l'échec parce que l'héroïne est brune au lieu d'être blonde. On ne peut cependant sous-estimer la valeur considérable d'une distribution judicieusement faite. Un excellent comédien, mais déplacé, détruit l'équilibre de l'ensemble (en même temps qu'il se montre sous un jour peu favorable) et la carrière de l'œuvre risque d'en être compromise. Du point de vue qui nous intéresse, c'est reconnaître que dans la justesse de l'interprétation, dans la qualité objectivement appréciée du comédien, il entre une part indépendante du talent à proprement parler, uniquement physique.

Il n'est donc pas surprenant de rencontrer au théâtre le plus large échantillonnage de types humains, et si le Conservatoire, que nous avons pris en exemple, offre généralement une collection de jeunes gens bien faits, on pourrait également imaginer une troupe constituée de toutes les variétés possibles, des beautés aux laiderons et aux disgraciés. Les régisseurs du cinéma ont toujours à leur disposition un choix de « silhouettes » utiles : des nains, des vieillards à barbe blanche, des êtres grimaçants, etc...

La question de la beauté au théâtre mérite de retenir notre attention. Dans ses *Mémoires*, Sarah Bernhardt raconte les péripéties d'un de ses concours au Conservatoire et comment l'une de ses camarades obtint le premier prix à l'unanimité : « C'était un prix de beauté qu'on avait décerné à Marie Lloyd. Et le jury avait été de bonne foi. Elle était entrée rieuse et radieuse dans Célimène, son morceau de concours; et malgré la monotonie de son débit, la mollesse de sa diction, l'impersonnalité de son jeu, elle avait emporté les suffrages : parce qu'elle était la personification de Célimène, cette coquette de vingt ans si inconsciemment cruelle (25). » Que l'on ne croie pas à un accident ou à une exception. Pour notre part, nous avons bien l'impression d'avoir assisté à certain concours où le prix fut un prix de beauté. Convient-il de désapprouver un tel jugement? Oui, si le prestige de la beauté a fait oublier les autres qualités que l'on est en droit d'exiger de l'acteur; mais il faut admettre que la beauté a son mérite en soi, ainsi que toutes les grâces de la vénusté d'une puissante action sur le public. « C'est qu'au théâtre la perfection ne sera jamais atteinte, dans ces emplois de « coquette », si le parterre n'est pas un peu amoureux de la comédienne (26). » Peut-être serait-il opportun de rappeler que la beauté de l'art n'est pas celle de la nature et de reprendre, pour notre cas particulier, les considérations générales développées par M. Charles Lalo dans *La Beauté et l'instinct sexuel*. Il y a, en quelque sorte, un érotisme de la contemplation du spectateur que la barbare formule, le « sex-appeal », universellement répandue et lancée par le cinématographe, trahit sans aucun doute. Qu'il soit exploité par une forme déchue du spectacle et à laquelle nous ne nous arrêterons pas, cela est certain. Mais dans les manifestations les plus relevées, les plus sublimées de l'art dramatique, on en trouve encore des traces. En la circonstance, la qualité requise pour la comédienne est donc anesthétique; mais elle est nécessaire, hors de toute abstraite discussion sur la Beauté, si l'on admet le principe même de l'illusion théâ-

(25) T. I, p. 112.

(26) DUSSANE : *Le Comédien sans paradoxe*, p. 71.

trale. Célimène est une coquette, elle doit plaire, elle a sa cour de laudateurs; mais Célimène est personnifiée par Mlle X... qui doit avoir aux yeux du spectateur, entré dans le jeu par sympathie, la grâce et la séduction du personnage de Molière.

L'éclat de la beauté et l'immense rayonnement de la jeunesse, quand les rôles en permettent l'utilisation, sont de puissants facteurs dans l'expression du comédien. Mais de même qu'il existe un antagonisme métier et fraîcheur de sentiment, il en est un autre : métier et jeunesse. « Rien de plus rare, en effet, qu'une actrice jeune qui puisse exprimer la jeunesse (27). » La désinvolture des tout-débutants, ou des amateurs, dont la sûreté est faite d'ignorance, cède bientôt la place à une crispation, à des attitudes appliquées et maladroites. Dans cette lutte avec la technique, la jeunesse perd une partie de ses grâces; il lui faut le talent pour se montrer toute, et le talent s'acquiert en même temps que passent les années.

Si les applaudissements du public ne sont parfois qu'un hommage rendu à la beauté — hommage tout à fait normal, répétons-le, lorsque le rôle implique cette beauté — reconnaissons cependant qu'elle n'est pas toujours réclamée en toutes circonstances. Jules Janin, qui sut deviner l'immense talent de Rachel à ses débuts, la trouvait alors petite, vulgaire, assez laide et sans poitrine. Certains jurys devraient bien se souvenir de cette appréciation, qui prennent aisément un joli sein pour la marque du génie dramatique.

Sensible à la séduction de la voix et du physique, le spectateur peut également éprouver des répulsions contre lesquelles tout le talent de l'acteur sera impuissant. Quelques lignes de Lucien Dubech sur deux comédiens notoires de notre temps illustrent clairement ce fait : « Nous nous rendons très bien compte que nous sommes injuste à l'égard de M. Harry Baur. Ce comédien fait ce qu'il veut faire et ce qu'on lui donne à faire avec un talent évident, incontestable. C'est un talent qui nous fait horreur, une horreur physique. Nous n'y pouvons rien, et voilà tout.

« Même note à l'égard de Mme Pierry. Voir une femme

(27) Ibid., p. 70.

dépenser tant de talent pour se rendre grotesque nous fait mal. C'est pis encore que M. Baur. Celui-ci ne diminue pas volontairement l'image sacrée de la femme. Mais que ces deux acteurs, dont le mérite est certain et rare, nous pardonnent cette injustice, dont nous nous excusons, comme d'une incommodité naturelle (28). » Lucien Dubech était homme de savoir et de méthode, il connaissait le pourquoi de ses admirations ou de ses dédains, mais combien de spectateurs, aussi prompts au dénigrement qu'à l'enthousiasme, moins aptes à s'analyser que le critique de *Candide*, condamnent ainsi le talent d'un artiste sur une simple impression physique? La subjectivité des appréciations éclate dans l'exemple même que nous avons choisi, car si M. Harry Baur déplaisait à Lucien Dubech malgré tout son talent, le succès international du grand artiste prouve une majorité de sentiment contraire.

Indépendant de la beauté est le « charme », une des vertus cardinales de l'acteur. Certains êtres, comme de froides statues, promènent leur inerte beauté d'où rien n'émane qui appelle la sympathie. Le charme, au contraire, est séduction. Combien de ces jeunes beautés, figées, sans rayonnement, sans pouvoir d'attrait sur le public? Combien, au rebours, de ces comédiens ou comédiennes aux traits ingrats, fatigués déjà par l'âge, qui éblouissent jusqu'à faire oublier leurs imperfections naturelles? Phénomène bien connu au théâtre, que l'on explique par le charme de l'interprète; mot exactement choisi en ce qu'il rend parfaitement compte de l'enchantement subi par le spectateur. D'où quelque tendance, chez beaucoup d'acteurs, à faire de cette qualité remarquable une sorte de don indéfinissable et mystérieux.

A l'analyse, le charme présente tous les aspects caractéristiques de la grâce, telle que l'entendent psychologues et esthéticiens. La beauté est statique; le charme est détente et sourire, il est grâce et vie. Et « la grâce, c'est le mouvement et dans le mouvement, c'est l'aisance » (29). Facilité qui se traduit par un succès sans effort apparent au delà

(28) Cf. *Candide*, 1-3-1933.

(29) RAYMOND BAYER : *L'Esthétique de la Grâce*, t. I, p. 33.

des limites espérées ou par la réalisation la plus naturelle, et presque en se jouant, de l'attendu.

M. Georges Le Roy, au Conservatoire, répétait ce conseil (qui vient, semble-t-il, de Sarah Bernhardt) : « Même dans les larmes, une tragédienne doit encore sourire. » Il ne s'agit point évidemment de donner pour modèle cette allure fausse et artificielle que raille Molière dans *L'Impromptu de Versailles*, en imitant Mlle de Beauchâteau, comédienne de l'hôtel de Bourgogne : « Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans les plus grandes afflictions. » Mais dans l'expression de la vérité, même pénible et tragique, le comédien peut encore montrer du charme. Ainsi, « l'asthénie dans la crise racinienne est signe de grâce » (30). Le contraste que celle-ci offre avec le dramatique lui confère une valeur d'autant plus grande, d'autant plus opérante. L'interprète obtiendra des effets de même nature en ménageant des oppositions de grâce au sein même du dramatique. Dans l'harmonie de ses gestes, dans son évolution sur scène qui est une sorte de danse, le tragédien trouve maintes occasions d'exercer le pouvoir de son charme.

Mouvement et aisance qui supposent par conséquent la liberté des moyens de l'interprète, sa maîtrise. La vertu du sourire est de masquer l'effort. Au plus dur moment de son exercice, la danseuse sourit. Si le tragédien triomphe des difficultés dans la performance physique que représente l'interprétation d'une scène, sans crispation, sans raidissement, il résoud cette scène par un succès de grâce — c'est-à-dire de charme. Considérée sous cet aspect, on comprend la prodigieuse séduction de « la voix d'or » conduite, ainsi que nous l'avons vu, mélodieuse et comme indifférente aux contraintes normales de la respiration, jusqu'au triomphe de l'inespéré.

M. Maurice Chevalier est, de nos jours, célèbre pour son charme. Notre observation n'est pas d'un critique et nous n'avons pas à juger de l'intérêt de son « tour de chant » dans la hiérarchie des valeurs. Si la popularité de cet artiste a pu irriter quelques censeurs qu'attriste en regard le dédain où l'on tient des arts plus nobles, il n'en est pas

(30) Ibid., t. II, p. 83.

moins admis généralement que son talent est très grand. Or, celui-ci est fait, semble-t-il, surtout de charme. M. Maurice Chevalier entre en scène, les bras mous, le geste souple, il sourit : quelques instants après, le public est conquis. Sa voix n'est certes pas d'un chanteur, l'émission n'en paraît pas toujours aisée, mais aussitôt la mimique corrige l'impression d'insécurité que l'on aurait pu éprouver. S'il soupçonnait quelque prétention au bel canto, le spectateur serait peut-être désagréablement surpris, mais il est tout de suite rassuré par le visage souriant de l'interprète qui semble ne pas se prendre au sérieux. Lorsque, dans le couplet d'une chanson, pourtant amusante, dont on sait qu'elle ne réserve absolument aucune surprise dramatique, M. Maurice Chevalier esquisse pendant quelques instants une mimique sévère, il la tempère aussitôt d'un large sourire. Toutes les fois que, pour un temps très court, son jeu devient plus raide, plus dur, plus crispé, il opère immédiatement après une détente complète. Ses mouvements, quand ils ne surprennent pas volontairement pour amuser, par l'aisance de leur enchaînement et leur extrême facilité, par la limpidité de leur signification, se laissent en quelque sorte familièrement prévoir. Les admirateurs de M. Maurice Chevalier, et ils sont nombreux, disent qu'il est sympathique.

Tel est bien, il est vrai, l'un des effets du charme. Dans la communication qui s'établit par la contagion du rythme entre le spectateur et l'acteur, l'aisance de celui-ci répond à l'attente de celui-là — attente, non pas de l'aboutissement limite d'un effort, mais de la résolution facile des intentions les plus naturelles. Le public éprouve, il est séduit, mais en gardant l'impression d'aller au-devant et de commander : d'une résonance physique, il passe aisément à une sympathie morale. Et l'on pourrait dire du charme ce que Bergson reconnaissait dans le sentiment de la grâce : « Il entrera donc dans le sentiment du gracieux une espèce de sympathie physique, et en analysant le charme de cette sympathie, vous verrez qu'elle vous plaît elle-même par son affinité avec la sympathie morale, dont elle vous suggère subtilement l'idée]... [la vérité est que nous croyons démêler dans tout ce qui est très gracieux, en outre de la légèreté qui est signe de mobilité, l'indication d'un mou-

vement possible vers nous, d'une sympathie virtuelle ou même naissante (31). » La généralité de ce mouvement sympathique qui va d'un immense public vers l'acteur traduit son caractère social, que nous retrouverons par ailleurs. Ce simple aperçu nous donne une idée de la toute puissance du charme.

Si l'on est tant séduit par cette qualité de grâce, c'est encore — ainsi que l'a remarqué Schiller (32) — qu'on la sait naturelle à l'interprète. Elle appartient à l'homme, non au personnage. A travers la fiction du jeu, nous discernons parfaitement, et nous aimons à penser, que cette mobilité sympathique; cette aisance, sont du comédien et bien de lui, même une fois sorti de scène et démaquillé.

Il en est des emplois comme des genres, ils n'offrent pas tous les mêmes chances d'utilisation du charme. Essentiel pour les coquettes, les amoureux... pour l'interprétation de tous les rôles où la séduction personnelle de l'acteur est importante, on en voit moins l'utilité assurément pour les compositions dramatiques ou les « troisièmes couteaux » de l'ancien répertoire. Nos remarques sur le charme des tragédiens suffisent cependant à rappeler qu'en réalité un acteur ne saurait sans inconvénient être entièrement dépourvu de cette précieuse qualité. C'est une ressource qu'il utilisera dans les cas les plus imprévus, même lorsque le hasard lui confiant un personnage *antipathique*, il lui faudra le faire admettre par *sympathie* au public.

L'attention et la réflexion, ennemies de la spontanéité et de la simplicité, peuvent en conséquence diminuer le charme. Ainsi, les jeunes coquettes, généreusement dotées par la nature de la beauté, de la voix et d'une assurance gracieuse, mais inexpérimentées, sont-elles victimes de leurs efforts d'affranchissement. A ce stade où l'acteur ne possède pas encore sa liberté technique, l'insouciance et l'absence de toute auto-critique peuvent apparaître comme des qualités relatives. La désinvolture fait illusion. Mais le but de tout comédien de mérite est d'acquérir la maîtrise qui confère l'aisance. Les précieux dons de nature ne dispensent pas de l'étude.

(31) *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 10.

(32) Cf. SCHILLER, t. VIII, p. 72.

MIMIQUE ET SYMBOLIQUE

Schiller exigeait du comédien « la vérité du jeu et la beauté du jeu » (33). Tout le monde est à peu près d'accord pour réclamer ces qualités essentielles. Autre chose est de s'entendre sur la signification exacte à leur donner et l'éternelle discussion porte d'abord sur le problème de la vérité au théâtre. Le débat met aussitôt en cause l'émotion du comédien, que l'on veut sincère, pour qu'elle soit vraie; alors qu'il semble élémentaire de s'interroger préalablement sur la vérité des moyens d'expression, autrement dit et pour commencer, sur les exigences et les nécessités mimiques du comédien.

La question n'est pas nouvelle. L'histoire nous a légué l'anecdote plaisante de Roscius, célèbre acteur de l'antiquité, habile dans l'art imprévu d'imiter le grognement du cochon. Un camarade jaloux de son succès, ayant feint de vouloir rivaliser d'adresse avec lui, le public montra qu'il était loin d'apprécier la qualité des nouveaux grognements; jusqu'au moment où, ironique et triomphant, l'acteur tira de dessous son manteau un cochon véritable et s'écria : « Messieurs, Roscius fait donc mieux le cochon que le cochon lui-même ! » Il y a quelques années, la Comédie des Champs-Élysées présentait *Le Grand Large*, dont l'action se passe dans un au-delà imaginaire. Le jeu du « barman » trépassé faisant grande impression sur les spectateurs, l'un d'eux murmura à son voisin, convaincu : « Croyez-vous qu'il a bien la voix d'un mort ! » On n'en finirait pas de citer les plus savoureuses histoires, propres à illustrer la toute relativité du réalisme théâtral. Avec finesse, M. Emile Fabre fait observer que si les Œdipe et les Glocester poussaient les hurlements véritables d'un pauvre hère à qui l'on arrache ou qui se crève les yeux, les spectateurs se boucheraient les oreilles (34). Les apartés, à voix basse, s'entendent au dernier rang de fauteuils. L'émission phôné-

(33) T. VIII, p. 72.

(34) Cf. *Le Théâtre*, p. 154.

tique obéit aux contraintes du métier. M. Eugène Landry a mesuré la durée moyenne d'une syllabe non accentuée, qui est de 10 à 15 c. s. dans la conversation et du double environ dans la déclamation française (35).

L'art serait donc de marier le mensonge avec la vérité. Mais dans quelle mesure? Il est d'opinion vulgaire que l'expression théâtrale est la vraie mais amplifiée selon un coefficient de proportionnalité exigé par l'optique de la scène; le geste dessiné par l'acteur est exagéré mais il est exact. Pour illustrer cette idée, on citerait les exemples des comédiens aptes à répéter les gestes professionnels: M. Louis Jouvet dans *le Docteur Knock*; M. Raimu, expert dans l'art de manipuler les bouteilles au comptoir de *Marius*, etc... Le public est parfois conquis par cette adresse dont il est d'ailleurs dupe, car bien souvent l'imitation, malgré son aspect de naturel et de perfection, est encore plus ou moins inspirée par le besoin de plaire. Alain a souligné cette ambiguïté au sujet du naturel, en prenant l'exemple de l'escripteur dont la position la plus favorable à la parade ou à la feinte « a quelque chose de pénible pour le spectateur non éduqué » (36). Au théâtre, les assauts, les combats à l'épée, même réglés par des maîtres d'armes, ont toujours belle allure; ils restent, peut-on dire, spectaculaires. A notre époque où la photographie permet d'étudier rigoureusement le geste, l'artiste dispose de données exactes dont il peut s'inspirer. Mais, ainsi que l'a fait ressortir Cuyet: « la vérité remplaçant dans certains cas des attitudes conventionnelles, ayant à lutter contre des opinions fortement enracinées, risque de ne pas être appréciée » (37). La mimique d'une minutieuse perfection réaliste peut, en d'autres cas, sembler choquante, disgracieuse, et de plus inexacte. Observation banale, qui n'est pas d'aujourd'hui: « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. »

Les remarques précédentes sont valables pour toutes les expressions (de colère, tristesse, joie, frayeur, douleur, etc...) par la physionomie, l'attitude, le geste ou la voix. Au reste, nous ne saurions rien dire qui n'ait été rigoureusement

(35) *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, p. 93.

(36) *Système des Beaux-Arts*, p. 53.

(37) *La Mimique*, p. 354.

analysé par M. Georges Dumas. « La mimique théâtrale est, entre toutes les mimiques, une mimique de convention qui suppose une mise en relief particulièrement artificielle des expressions les plus esthétiques, les plus visibles, les plus traditionnelles, au détriment des traits qui ne présentent pas ces caractères et n'en sont pas moins intéressants au point de vue psychologique ou physiologique (38). » M. Georges Dumas donne comme type de gestes que l'on ne fait qu'au théâtre celui « de dégrafer son col de chemise à la suite d'une émotion violente] ... [conforme à la conception populaire qui assimile toutes les émotions fortes à des congestions » (39). Son étude physiologique se porte avec plus de poids encore sur les expressions émotionnelles qui « ne sont pas directement imitables, du fait qu'elles correspondent à des diminutions du tonus musculaire, telles la tristesse ou la peur. Pour les imiter, nous les faussons plus ou moins; c'est ainsi que pour mimer la tristesse nous tirons avec les triangulaires des lèvres sur les zygomatiques pour effacer les joues, que pour mimer la peur nous tirons, avec le frontal, sur les sourcils et l'orbiculaire des paupières pour donner à ce dernier muscle l'aspect d'être relâché » (39 bis). Pour se convaincre sans discours, il suffit de comparer entre elles les photographies publiées par M. Georges Dumas, d'opposer, par exemple, celles du supplicié des pages 284, 285, 286 du tome II avec celles de l'acteur de la page 71 du tome III.

Tout n'est d'ailleurs pas fictif dans la mimique du comédien. Parmi les expressions commentées par M. Georges Dumas, il y en a de très naturelles, bien qu'« un peu appuyées ». La convention du comédien peut donc parfaitement reposer sur un fond de vérité. Quand l'imitation est presque impossible physiologiquement, ce n'est pas la reproduction exacte que le comédien cherche à faire, mais celle de l'expression qui, dans la vie courante, est déjà utilisée pour suggérer le vrai : la symbolique théâtrale dérive naturellement de la symbolique quotidienne. De même que la convention habituelle du langage des passions et des

(38) *Nouveau Traité de Psychologie*. La Mimique théâtrale, t. III, p. 69.

(39) et (39 bis) *Ibid.*, p. 70,

émotions n'interdit pas l'intensité des sentiments et leur sincérité (40), de même la symbolique théâtrale, utilisée par l'acteur et admise par le spectateur, n'empêche pas l'intensité et la sincérité du jeu. L'essentiel est de se souvenir que, selon le mot d'Alain, « nous sommes au théâtre comme à la messe; la première fin est de composer et conserver les signes » (41).

Les émotions à représenter au théâtre, encore plus que dans la vie, sont d'ailleurs complexes, et tout l'intérêt est de montrer, dans la mimique, l'afflux des sentiments en jeu. La colère d'Horace, du Cid, ne se réduit pas à une manifestation simple. Les réactions d'agression, l'indignation vertueuse et la joie du triomphe accompagnent le déplaisir, le regret, la tristesse, toute la gamme des ressentiments, des souvenirs et des espoirs. D'où une infinité de nuances qui, si elles contrarient l'expression vraie et brutale, ont une valeur importante dans la symbolique admise. Le langage se fait plus riche, plus évocateur; il va au delà de la représentation banale d'une émotion brute, mais justement parce qu'il est un langage. Nous voyons, à l'écran, la mort émouvante et sobre de Marguerite Gautier personifiée par Mme Greta Garbo; nous ne cherchons pas à discerner sur ses traits les traces cliniques d'une bacillaire à ses derniers instants, nous n'épions pas un regard comateux. Celui-ci reste, au contraire, clair et vivant. L'expression est pathétique, pleine de sens; elle est belle.

Des adeptes de l'hypnotisme ont cru pouvoir établir une méthode d'éducation mimique à partir de leurs expériences de somnambulisme provoqué. A plusieurs reprises, M. De Rochas est revenu sur l'utilité qu'il présumait de ses travaux pour l'étude du geste et des jeux de physionomie. Grâce à un sujet particulièrement doué, Lina, qu'il hypnotisait facilement, M. De Rochas, par suggestion verbale, obtenait un grand nombre de poses répondant au sentiment voulu. C'était là, selon l'expérimentateur, un moyen remarquable de connaître l'expression exacte de l'émotion supposée par le rôle, puisque le sujet prenait pour lui-même

(40) Cf. MARCEL MAUSS : *L'expression obligatoire des sentiments*, p. 433.

(41) *Préliminaires à l'esthétique*. — *L'Art du comédien*, p. 102.

la réalité de la situation. Nous n'avons pas à faire ici la critique de ces expériences : l'examen des résultats obtenus est à lui seul concluant. Il fallait tout l'enthousiasme de M. De Rochas, et quelque naïveté dans la conception de l'art dramatique, pour s'émerveiller des mimiques de Lina. La beauté des attitudes de la jeune femme, disait M. De Rochas, tenait à plusieurs causes : « D'abord à l'harmonieuse proportion des membres du modèle et à la longue fréquentation des grands artistes qui lui ont appris à faire valoir ses qualités esthétiques (42). » Remarque intéressante en ce qu'elle nous révèle que Lina a déjà reçu précédemment une sorte d'éducation du geste. Les photographies publiées trahissent bien, en effet, le côté théâtral — au mauvais sens du mot — de sa gesticulation. On devine souvent le modèle qu'elle était, habitué à prendre la pose dans l'atelier du peintre. La photographie de « Jeanne d'Arc sur son bûcher » (43) est une merveille ! On ne peut trouver illustration plus ridicule de la méthode et démonstration plus évidente de son échec. Lina a l'air de minauder et de jouer les saintes nitouches. Rien d'inspiré, rien de douloureux, d'extatique, de divin, enfin rien. Une figure, au reste, sans expression. M. De Rochas, il est vrai, avait eu peur de poursuivre une expérience trop brutale (Lina sentant réellement les brûlures) et « pour ne point risquer d'avoir un accident », il avait dû lui affirmer que les flammes étaient sans action sur elle ! Les photographies qui se rapportent aux lamentations de Sabine, aux imprécations de Camille, et au songe d'Athalie (44) nous montrent des gestes de mauvais théâtre absolument impossibles à la scène. Lina est souvent cassée en deux, comme penchée vers quelque trou de souffleur, les doigts écartés et crochus. Aux vers... « Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux — Que des chiens dévorants se disputaient entre eux », elle a l'air, en effet, de se courber, très bas, vers quelque chien en train de ronger son os. Geste maladroit, sans beauté, sans valeur d'évocation ; le visage reste d'une expression banale. Nous nous en tenons d'ailleurs à la mimique et à

(42) *Les Sentiments, la Musique et le Geste*, p. 49.

(43) *Ibid.*, p. 76.

(44) *Ibid.*, pp. 104, 105 et 106 — 108 et 109.

la plastique indépendamment de leur signification afférente à l'œuvre et nous ne nous arrêterons pas aux contresens qui viennent d'une incompréhension évidente du texte inspirateur.

Ces résultats ne sauraient surprendre que qui ne s'est donné la peine de réfléchir sur la symbolique du langage théâtral et les fins esthétiques de l'action dramatique. De temps à autre, le même vertige étourdit, dans leur aspiration à la vérité totale, d'imprudents chercheurs. M. Dieudonné, à plusieurs reprises (45), a raconté comment, quand il se préparait à jouer le rôle de Napoléon du film de M. Abel Gance, d'étranges personnages essayèrent de lui faire subir un traitement pseudo-médical pour le mettre en « état second ». Dès le premier jour, M. Dieudonné renonça à ces efforts stériles, pour s'en tenir à la traditionnelle méthode d'élaboration du rôle.

La mimique théâtrale est bien une symbolique, mais qui emprunte sa matière originale selon des proportions variables avec les genres et les écoles, à la symbolique habituelle de l'expression des émotions et sentiments. L'élément rationnel intervient comme dans tout langage; l'intelligence de l'acteur choisit parmi les signes, interprète autant et plus qu'elle n'invente. « Une bonne part de l'expression des sentiments est conventionnelle. Beaucoup de schémas mimiques sont d'origine sociale (46). » L'expression du comédien, aussi indépendante et spontanée qu'elle puisse être, plonge donc ses racines profondes dans les données de la société, et d'abord dans la langue elle-même : « Nous ne pouvons pousser un cri d'amour ou d'admiration, un blasphème ou une plainte sans que la forme en soit fixée d'avance par les conditions de la langue que nous parlons (47). » Le cri, les accents passionnels s'accompagnent d'attitudes, de jeux de physionomie pareillement conventionnels.

Le côté symbolique du langage passionnel ne fait pas oublier son origine naturelle, issue de l'expression purement physique de l'émotion. La mimique du comédien qui

(45) Cf. *Le Journal*, 19-7-1935 et *Comœdia*, 1-11-1941.

(46) DELACROIX : *Le langage et la pensée*, p. 91.

(47) *Ibid.*, p. 73.

s'enrichit par l'assimilation de l'apport social, par l'observation par conséquent, se développe d'autre côté par l'éducation et l'acquisition d'activités réflexes, de disponibilités anatomo-physiologiques. Ainsi, pour exprimer la douleur, la peine, la souffrance, le comédien utilisera le langage des larmes, dont on sait le caractère social (48) et dont il respectera la symbolique en l'adaptant à la sienne. Et pour obtenir ces larmes, il mettra en œuvre un mécanisme qu'il aura eu le loisir d'expérimenter et de perfectionner.

« Comme il s'agit, dans l'expression des pleurs, de contractions des muscles striés, la mimique peut s'en emparer très aisément (49). » Il n'est point besoin, en effet, d'être un mime exercé pour reproduire les attitudes et les jeux de physionomie du pleurer. Par contre, il semble plus difficile d'agir sur la sécrétion lacrymale, et cependant, dans certains pays, à certaines époques, on pleure très facilement. « L'humanité a fait un langage avec une sécrétion, en utilisant d'instinct le mécanisme des réflexes conditionnés (50). » Parmi les influences conditionnantes qui peuvent agir sur les sécrétions lacrymales, M. Georges Dumas énumère (51) les « petites inspirations saccadées », les inflexions de voix particulières, associées naturellement à l'émission spontanée des larmes, mais que l'on peut reproduire volontairement et qui deviennent alors autant d'excitants. En outre, on peut encore efficacement provoquer les larmes en les associant à des stimuli affectifs, à des schémas émotionnels qui n'excluent pas les émotions d'ordre esthétique, et la fréquente répétition du processus dans l'exercice du métier favorise sa régularité et augmente son pouvoir. Le flux lacrymal se produit avec la facilité due à l'entraînement. Qu'ils utilisent l'une ou l'autre méthode (à base de représentations, ou au contraire purement mécanique) ou une combinaison des deux, les acteurs se donnent des ressources anatomo-physiologiques dont on ne saurait être surpris et que vérifient de nombreuses observations. De

(48) Cf. GRANET : *Le langage de la douleur d'après le rituel funéraire de la Chine classique*, et MAUSS : *L'expression obligatoire des sentiments*.

(49) DUMAS : *Nouveau Traité de psychologie*, t. III, p. 277.

(50) et (51) Ibid., t. III, p. 289.

précédentes études (celles de M. Morhange, par exemple) ont cité des comédiens qui « pleurent à volonté » ; nous en connaissons également.

L'analyse physiologique de l'expression d'une émotion, loin d'apporter un modèle absolu d'interprétation, peut au contraire en suggérer plusieurs, par la complexité de l'antagonisme des éléments mis en jeu. Deux, tout au moins, correspondent, l'un à la manifestation active proprement dite, l'autre à la résistance du sujet contre cette manifestation.

Dans la douleur, à côté des réactions des muscles lisses, des troubles indépendants de la volonté du sujet, voisinent des réactions des muscles striés où la volonté intervient ; réactions de défense, de lutte contre la douleur et qui ont pour résultat d'en élever le seuil. Le corps entier en est affecté. Mais les contractions faciales « tendent, avec la civilisation, à prédominer sur les contractions violentes de la musculature dans le reste du corps et, en sus des raisons de convenance sociale qui nous font préférer les réactions discrètes, elles ont, sur les contractions du thorax et des membres, l'avantage de se produire dans des muscles qui sont toujours libres ; c'est la double raison de leur prééminence finale » (52).

A partir de ces remarques, le comédien dispose donc de deux méthodes opposées pour interpréter la douleur (ou une émotion douloureuse). L'une très réaliste, outrant presque le désarroi et la misère physiologiques ; l'autre plus noble, traduisant la défense du sujet, accentuant ce que la douleur offre de contenu. Les deux sont également fondées physiologiquement. Certaines écoles artistiques, attirées par l'expression naturaliste, méprisent au nom de la vérité celles qui, dédaignant la brutalité sans apprêt du dramatique, soutiennent un idéal plus dégagé de l'imitation banale et terre à terre. En fait, les premières ne peuvent aucunement faire prévaloir leur point de vue au nom d'une exclusive réalité scientifique. Notre école classique exprime bien, elle aussi, sa vérité ; dépouillée, intellectualisée, digne, agrandie, mais comme l'autre susceptible à son départ

(52) Ibid., t. II, p. 277.

d'une justification physiologique, inspirée en outre par ce même et louable souci de discrétion et de convenance sociale qui fait évoluer les réactions de la musculature vers la prédominance des contractions faciales.

L'alternative ne se pose pas toujours au comédien : le rôle demande, par son écriture et le genre de la pièce, à être joué dans un style déterminé. Mais bien souvent les deux mimiques s'offrent au choix de l'interprète. D'où l'on peut conclure à la vanité de certains préceptes pédagogiques : « Jouez plus en dedans... ou plus en dehors. » L'un veut rendre le désordre et le ravage de la douleur, l'autre prétend traduire sa grandeur par la résistance qu'il lui oppose. L'important est de disposer d'une technique suffisante pour réussir convenablement la mimique désirée. Après quoi, il ne reste plus à cette symbolique que d'être déchiffrable, puis acceptée, de l'autre côté de la rampe.

Parce qu'elle est un langage, la mimique du comédien offre des diversités de ton fort différemment appréciées selon les publics. « Le langage s'est intellectualisé et ses qualités émotionnelles sont en régression (53). » Parlée ou mimée, l'expression du comédien n'échappe pas à cette loi de l'évolution. Les accents passionnels n'ont plus la brutalité primitive. Pour une époque donnée, le langage varie avec les classes de la société et les individus : la symbolique des acteurs restés près du peuple atteindra aisément un large public qu'un jeu trop spiritualisé laisserait indifférent. Dans son *Histoire de la langue française* (t. X), à propos de l'époque révolutionnaire de 1789, Ferdinand Brunot a noté comment la simplicité était le « ton des maîtres qui ont longtemps commandé ». Le parvenu est sensible à la grandiloquence, à la boursouffure, non à la sobriété longue à acquérir et difficile à apprécier. Il s'ensuit qu'un comédien de classe, cultivé et racé, sera aisément simple de ton et de geste. Mais, le langage théâtral étant une symbolique, cette simplicité de race pourra ne pas être comprise du grand public. Enfin, autre conséquence, pour interpréter des rôles débridés et emphatiques, le comédien dont nous

(53) DELACROIX : *Le langage et la pensée*, p. 135.

parlons doit sortir de son tempérament habituel, quand l'autre plus « peuple » est naturellement à l'aise.

Ces quelques observations tendent aussi bien à montrer les éléments déterminants de la mimique (physique et vocale) du comédien, que la liberté dans laquelle il se meut. Ainsi, le langage s'est intellectualisé, mais toute valeur émotionnelle n'a pas disparu en lui. Au comédien de retrouver sous les signes les cris passionnels; sous les demi-teintes, la vivacité des tons originels et de nous les rendre sensibles, intelligibles, avec ses signes à lui.

Etre vrai, pour le comédien, c'est donc être vrai selon une symbolique. Celle-ci, à la lumière de tout ce qui précède, n'est pas une et invariable, en dépit de ses racines les plus solides, vrillées dans l'éternelle nature humaine. Elle évolue, selon les sources captées, au gré des époques et des personnalités; elle a ses écoles, ses styles. Emporté par tant de courants divers, bien souvent le comédien perd pied. Et l'on comprend le jugement sévère de Henri Delacroix, à propos de la déclamation tragique : « L'acteur, du reste, oscille le plus souvent entre l'obéissance à des modèles traditionnels et les innovations téméraires. La plupart du temps il va de la convention du réalisme à celle de la grandiloquence pathétique, et il les mêle mal à propos. Souvent il ne sait guère ce qu'il fait (54). » Cette incertitude dans le choix d'un style ou cette incapacité à en conserver l'unité n'est d'ailleurs pas sans circonstance atténuante et nous aurons à revenir sur certain caractère d'ambiguïté de l'art du comédien, source naturelle d'erreur quant à la fin esthétique du jeu théâtral.

Contre toutes les exagérations, les conseils de bon ton ne manquent pas, et parmi les plus notoires et les meilleurs il convient de citer ceux de Shakespeare aux comédiens d'*Hamlet*, et de Molière dans l'*Impromptu de Versailles*. Mais aussi bien, qu'ils soient simple émanation du « bon sens » ou illustration d'école, les jugements portés sur le naturel et le vrai au théâtre ne doivent jamais faire oublier que ce naturel et ce vrai entrent dans un système de con-

(54) *Psychologie de l'Art*, p. 235.

(55) BAUDELAIRE : *Variétés critiques*, t. I, p. 123.

vention, dans une symbolique ayant logique et unité. C'est une insulte à « l'art sublime du comédien » (55) que de vouloir faire de sa vérité une réalité photographique.

Combien nous aimons l'aventure de Silvain dans un petit théâtre de province, traçant du doigt des éclairs imaginaires et imitant de la voix le bruit du tonnerre, avant d'attaquer la grande scène de Triboulet dans *Le Roi s'amuse*. Silvain était intelligent et cultivé. S'il traçait des éclairs avec sa main, ce n'était pas puérilité ou invention de « cabot » sans discernement. Mais il savait absents l'électricien et l'accessoiriste et faisait le signe grâce auquel l'action gardait son sens. C'était naïveté d'artiste, foi de l'exécutant qui admet la convention scénique sans se laisser détourner de l'idéal à exprimer, sans en être distrait par un détail matériel.

LA SENSIBILITÉ ET L'INTELLIGENCE

En soulignant l'importance du rythme, nous avons, par le fait même, montré la valeur de ses constituants affectifs et intellectuels.

Sur la seule observation de la tonalité affective des différentes sensations à la base de cette architectonique qu'est l'art scénique, on peut faire reposer tout l'édifice sensible de la création du comédien. Mais le souvenir des premières discussions sur l'intelligence et la sensibilité de l'acteur nous rappellerait, s'il en était besoin, combien le débat est plus vaste. Peut-être d'ailleurs ne l'a-t-on élargi si démesurément que faute d'avoir pris le soin de s'entendre sur la signification de cette sensibilité.

« Il ne faut pas confondre [disait Baudelaire] la sensibilité de l'imagination avec celle du cœur (56). » On a souvent opposé cependant les violentes émotions du comédien, manifestées sur commande et inspirées par un sentiment de convention, à certaines marques d'insensibilité dans sa vie privée. Le besoin d'observation étant tel, chez quelques-uns, qu'il l'emporte sur tous les autres en toutes circonstances, même lorsque cette attitude paraît incompatible avec la sincérité du sentiment. Talma s'observait avec luci-

(56) *Variétés critiques*, t. II, p. 165.

dité dans des situations très pénibles : « A peine oserai-je dire que moi-même, dans une circonstance de ma vie où j'éprouvai un chagrin profond, la passion du théâtre était telle en moi, qu'accablé d'une douleur bien réelle, au milieu des larmes que je versais, je fis malgré moi une observation rapide et fugitive sur l'altération de ma voix et sur une certaine vibration spasmodique qu'elle contractait dans les pleurs; et, je le dis non sans quelque honte, je pensai machinalement à m'en servir au besoin; et en effet cette expérience sur moi-même m'a souvent été très utile (57). » Cette faculté qui a pu faire dire de l'artiste qu'il était, selon le mot de M. Basch, « un monstre d'insensibilité », n'est pas propre à l'acteur et la discussion sur ce sujet nous entraînerait hors des cadres de notre étude actuelle. Peut-être convient-il seulement de remarquer qu'une habitude professionnelle peut jouer encore dans des situations où toute diffusion de l'attention, hors de son orientation principale — si impérative qu'elle soit — n'est cependant pas totalement interdite. L'émotion ne se maintient pas uniformément, sans cesser pourtant d'être éprouvée, à ce niveau paroxystique où elle semble absorber toute la vie psychique. L'artiste connaît bien, en effet, ces émotions paralysantes, inexploitable sur-le-champ, inutilisables directement. Musset le chante dans *La Nuit de Mai* : « L'homme n'écrit rien sur le sable — A l'heure où passe l'aquilon. » Loin de ces orages, parfois indifférents au contraire à tout ce qui n'intéresse pas sa création, l'artiste trouve dans les événements, et sans se laisser prendre par le pathétique ou le sentimental, la documentation précieuse à l'œuvre. Son exercice de libre critique utilisé pour des fins intéressées semble étrange, peut-être même choquant, à qui dans les mêmes circonstances compatit et s'attendrit sans arrière-pensée. Et l'on voit bien que la sensibilité dont il s'agit n'est ni celle des âmes impressionnables qui, comme Agnès, ne peuvent « sans pleurer, voir un poulet mourir », ni cette bonté de cœur faite de générosité et de compréhension indulgente.

Cette distinction établie, peut-être convient-il de ne pas

(57) *Réflexions de Talma sur Lekain*, p. 56.

enfermer en d'étroites barrières, comme d'irréductibles notions, ces diverses sensibilités. Tel qui, comme le Tonio Kröger de M. Thomas Mann, exalte au départ les froides extases du système nerveux corrompu de l'artiste, aboutit à l'amour vibrant des êtres clairs et sains et, plus généralement encore, de la foule mouvante d'humanité qui lui fait signe. Un artiste est un homme.

Dans son sens le plus courant, appliqué notamment au comédien, le mot sensibilité est pris pour émotivité. Lorsqu'on parle du beau tempérament, de la sensibilité frémissante d'un acteur, il est bien évident que l'on n'entend nullement découvrir en lui la bonté d'âme d'un saint. Même si son jeu est d'une puissante vérité, on ne cherche pas davantage à savoir si, sous le personnage, l'individu est de ceux qui communient intimement avec l'humain. La sensibilité dont il s'agit est celle qui a permis à l'interprète de montrer de la colère, de la peur, des larmes, de *s'émouvoir* au gré du rôle. Nous aurons à examiner cette faculté au moment où elle se manifeste selon sa fin dans l'art du comédien, c'est-à-dire pendant le jeu.

La matière première de toutes ces vertus contenues dans le même mot est cette sensibilité pure, proche de la sensation. Et, à partir de la donnée sensorielle, elle est l'ensemble des structures éveillées dans la conscience... « une sorte d'orientation initiale de l'être psycho-sensoriel » (58). Lorsqu'il revendique la sensibilité comme une de ses qualités primordiales, l'acteur n'a donc pas tort. Elle est à l'origine du rythme, elle colore l'idée, elle est encore l'indispensable émotivité. Toute l'éducation artistique élémentaire réside dans son développement et toute l'expérience affective tend vers son enrichissement.

Une sensation, un sentiment, peuvent être cultivés pour eux-mêmes en dehors de toute affabulation. « Je n'ai rien à apprendre à personne, mais en ce qui me concerne, j'ai du plaisir et même, pardon, de l'ivresse quand il m'arrive, chez moi, tout seul, dans la rue, en voiture, n'importe où, quand il m'arrive de me figurer la réalisation, si menue soit-elle, d'un sentiment, d'une sensation qui me traverse.

(58) DELACROIX : *Psychologie de l'Art*, p. 165.

J'en ai parfois la peau grenue, comme un galuchat de requin non poli.

« Alors, oui, là, un emportement qui va jusqu'aux larmes (59). »

Cette remarque de Lucien Guitry nous révèle un des procédés employés par le comédien pour faire l'éducation de sa sensibilité. Lucien Guitry a parfaitement noté, et ceci est très intéressant, qu'il s'agissait d'un sentiment, d'une « sensation » même, qui le « traversaient ». Autrement dit, l'émotion est presque sans contexte, elle n'est pas la conséquence de toute une affabulation cohérente. L'acteur de ce type (nous en connaissons d'autres exemples) se donne par la pensée une situation vague et il éprouve l'émotion correspondante. Il imagine, au caprice de sa rêverie, la tristesse d'une séparation, la douleur de perdre un être cher. Dans quelles circonstances cette séparation ? Quel être cher ? Il n'importe. Et l'acteur se complaît au sentiment de tristesse qui l'envahit un instant, aux larmes qu'il provoque.

L'exemple de Talma analysant ses propres manifestations émotionnelles pendant une douleur réelle, nous montrait la fréquente utilisation des expériences sensibles par l'observation. Avec Lucien Guitry, nous sommes en présence d'une véritable expérimentation provoquée. L'acteur éprouve lui-même sa sensibilité, ses facultés d'émotivité, à l'appel de l'imagination. Deux procédés nullement incompatibles d'ailleurs et qui peuvent être exploités avec plus ou moins de prédilection selon les tempéraments.

La culture indispensable de la sensibilité pose le problème de l'utilité des expériences sentimentales. Dans ses études sur « les héroïnes de Racine », Mme Dussane a parfaitement montré comment l'auteur de *Phèdre*, non seulement par les mots, mais plus encore par le rythme, la coupe des vers, était arrivé à suggérer ce qui... « n'est pas à l'usage des collégiés. Seule une expérience complète des réalités de l'amour peut donner au lecteur, et à l'interprète, la secrète intelligence de ces vers » (60). Une documentation de base par l'épreuve personnelle, en matière affective,

(59) SACHA GUITRY : Lucien Guitry, p. 409.

(60) *Le Comédien sans paradoxe*, p. 205.

semble donc utile, nécessaire en bien des cas. Nous nous bornerons pour l'instant à cette constatation qui appelle quelques réflexions et que nous aurons à considérer en étudiant le jeu et ses résonances dans la vie individuelle et sociale du comédien.

Il n'est pas douteux que l'acteur accapare consciemment au profit de son art toute la leçon de ses expériences sensibles. Nous ne disons pas que ses aventures sentimentales sont voulues et entreprises dans un but d'utilisation directe. S'il boit, s'il s'adonne aux stupéfiants, s'il pratique les jeux de hasard, qu'on ne prétende pas que c'est systématiquement, en vertu de cette conception (soutenue parfois pour excuser bien des vices) qui veut que l'artiste ait tout vécu. Mais il n'est pas inexact de soutenir que l'artiste cherche toujours, en toute occasion de sa vie intime, le frémissement d'une sensation à ajouter à sa gamme personnelle.

Le souci de vérité pousse l'acteur à des expériences dont il lui arrive de faire les frais. Marie Dorval faillit un jour s'asphyxier tout de bon. Elle voulait se documenter sur les symptômes à reproduire dans son rôle de *La Fille du Musicien*. S'étant enfermée dans sa chambre, près d'un réchaud allumé, avec l'arrière-pensée d'ouvrir la fenêtre quand les émanations de gaz carbonique viendraient à l'incommoder excessivement, elle était bel et bien tombée inanimée et, quoique secourue à temps par des voisins, il fallut toutefois retarder de deux jours la représentation.

Parmi les expériences sensibles, il convient donc de distinguer celles qui s'accumulent avec les épreuves quotidiennes de la vie, et les autres, voulues, recherchées, provoquées avec des intentions précises. Tout enrichissement de la vie intérieure de l'artiste est souhaitable, toute documentation vécue ou observée contribue à cet enrichissement. Encore ne faut-il pas se méprendre sur la valeur finale, dans la création artistique, de ce qui pourrait n'être qu'un amoncellement de « choses vues » ou senties. Et l'on peut dire pour l'appliquer à l'acteur, ce que Bergson plus généralement écrivait à propos du poète : « C'est se méprendre étrangement sur le rôle de l'imagination poétique que de croire qu'elle compose ses héros avec des morceaux empruntés à droite et à gauche autour d'elle, comme pour

coudre un habit d'Arlequin. Rien de vivant ne sortirait de là (61). » C'est dans le jeu que l'acteur fait acte de créateur, c'est dans le jeu qu'il nous appartiendra de rechercher la synthèse par laquelle il opère l'unité indispensable et de trouver les sources profondes où il puise la vie du personnage.



Le métier de comédien, écrit M. Louis Juvet, « ne demande pas une grande connaissance des choses de l'esprit, il n'exige pas de nous que nous soyons des penseurs. Il est affaire de sensibilité (62). » Enquêtant pour son compte sur le *Paradoxe* de Diderot, ému précisément par les affirmations troublantes de M. Louis Juvet, Pierre Lièvre avait été extrêmement impressionné par le fait qu'un résultat intelligent pouvait « être obtenu sans usage de l'intelligence » (63). Le problème est en effet des plus irritants mais nous n'entreprendrons pas encore d'en discuter le fond. Ce serait revenir précisément sur la question du *Paradoxe*, avant l'examen du jeu, c'est-à-dire avant d'avoir analysé l'essentiel du comportement du comédien. Ici encore, nous ne devons que chercher dans la technique et le métier l'utilité des valeurs intellectuelles, leur importance pour les fins de l'art de l'acteur.

Nous ne rappellerons que pour mémoire nos remarques sur le mouvement que tuent les nuances. Nuances du sentiment, mais aussi de la pensée. Lorsque M. Georges Le Roy requiert que les « trop subtiles » soient « absolument sacrifiées » (64), on peut se demander si l'intelligence, la culture ne seront pas, non pas nuisibles, mais inutiles. En raison de ce principe du mouvement et des grandes lignes du discours dramatique, applicable en tragédie plus encore qu'en comédie, il se trouve que l'art tragique classique, le plus haut peut-être, le plus chargé de pensée, est celui qui demande à son interprète le moins de finesse et de pénétration : « Le souci de l'intonation préoccupe surtout le

(61) *Le Rire*, p. 170.

(62) *L'Interprétation de Molière*, in *Conferencia*, 1-6-1938.

(63) *Supplément au Paradoxe sur le Comédien*, p. 23.

(64) *Grammaire de la diction*, p. 163.

comédien. Cela vient de ce que la tragédie relève beaucoup plus de la diction rythmique que de la diction expressive. Le tragédien dessine à grands traits et ne s'arrête pas aux détails. L'intonation c'est du détail (65). » Nous entendons bien que l'on ne peut juger définitivement de l'intelligence de l'acteur sur cette simple remarque et les deux théoriciens de la diction que nous venons de citer nous en voudraient peut-être de trop faire dire à leurs conseils pratiques. Il se pourrait d'ailleurs que telle autre règle de déclamation supposât au contraire intelligence et culture. Mais il se trouve que cette loi du mouvement est fort importante et s'il n'est pas utile de s'arrêter aux détails, peut-être ne l'est-il pas non plus de les comprendre.

Plus troublant encore serait le fait que nombre de tragédiens — qui ne sont que tragédiens — font preuve d'un talent reconnu mais nettement disproportionné avec leur savoir et leur subtilité. En prononçant ce jugement, nous n'offenserons personne dans le monde du théâtre où, pour exalter le génie, on aime trop souvent à donner des exemples d'acteurs peu instruits et d'esprit assez modeste. Nous aurons d'ailleurs le loisir de revenir suffisamment sur ce sujet pour qu'il ne soit pas utile de nous y appesantir en ce moment. Mais pour qui soutient les droits du spirituel dans l'art, la constatation est d'abord choquante et l'on conçoit la gêne de Pierre Lièvre aux exemples précis, de M. Louis Jouvet, de comédiens qui ne comprennent rien à l'ouvrage où ils tiennent un rôle, de cet acteur d'un théâtre d'Etat qui n'entendait pas grand chose à Molière (66).

Mieux vaut un jeu sans autre mérite que celui d'être vivant, qu'un jeu supérieurement intelligent et froid. Cette considération nous ramène à des principes plus généraux de l'activité esthétique (on n'exige pas du poète qu'il soit érudit, du romancier qu'il soit professeur de philosophie...); elle nous suffit à justifier l'existence de comédiens sans grande culture et sans grande intelligence.

Le monde des acteurs se pare d'ailleurs d'esprits les plus ouverts, de lettrés les plus fins. Pour l'honneur de la pro-

(65) GEORGES BERR : *L'Art de Dire*, p. 79.

(66) Cf. *Supplément au Paradoxe sur le Comédien*, p. 24.

fession, il suffit de rappeler que Molière et Shakespeare furent comédiens. Les métiers les plus divers sont représentés à la scène et l'on y trouve des dentistes comme Talma, des médecins comme Paul Mounet, des officiers comme Silvain, des poètes comme Glatigny. De nos jours, et sans vouloir citer de noms, nous en connaissons qui sont licenciés ès lettres, pharmaciens, anciens étudiants en médecine, instituteurs, diplômés de l'Ecole des Sciences Politiques, ingénieurs, d'autres se sont arrêtés au baccalauréat, d'autres encore sont horlogers, boxeurs, etc... Les titres universitaires de l'acteur ne prouvent d'ailleurs pas autre chose bien souvent qu'une vocation tardive ou une hésitation avant d'opter définitivement pour la carrière dramatique. Parmi les autodidactes, sans aucun parchemin officiel, il en est de très grande, de très réelle culture. Certains comédiens entretiennent de pair une activité littéraire : les auteurs-acteurs comme M. Sacha Guitry et Jean Sarment, les romanciers comme Mme Simone et Philippe Hériat, les conférenciers comme Mme Dussane et Jules Truffier, etc...

Evidemment, tous ne comblent pas les lacunes initiales. Certains se contentent, pour sauver les apparences, d'un léger vernis acquis dans le commerce des œuvres et au contact permanent des choses de l'art.

L'intérêt de la culture est cependant évident dans un assez grand nombre de cas. Lorsque M. Paul Reumert, acteur danois, joue Tartuffe dans notre langue, avec l'élégance et la maîtrise du grand style, il ne nous montre pas seulement qu'il sait dire parfaitement les vers de Molière, il témoigne encore d'une assimilation complète de notre école classique. Sa conception du rôle est de celles que l'on discute; mais elle prouve précisément, outre l'originalité de l'inspiration, une connaissance critique d'une époque, une méditation en profondeur sur l'œuvre. On conçoit en effet qu'un acteur, sans étude littéraire du rôle, mais parce qu'il est riche d'observations inconscientes, perméable (même à son insu) à la symbolique de son temps, soit capable d'animer un personnage accessible sans mystère et sans effort. Il en est un peu autrement lorsque, par suite des différences d'époque ou de race, l'interprétation demande une sorte de transposition. Non pas que tout soit

étranger dans ce personnage et ce qu'il a d'éternellement humain, d'universel, à travers le temps et l'espace, fournit à l'acteur la matière première de sa création; mais pour rendre sensible dans le jeu le caractère original de l'œuvre, la compréhension de ce temps et de cet espace est fort utile. Telle remarque de Mme Dussane, à propos de Célimène, sur la nécessité pour l'interprète qui veut entrer dans la familiarité des personnages classiques d'éveiller en lui l'image de leur siècle (67), telle évocation de Madeleine Béjart (« Il ne faut pas perdre de vue Madeleine quand on travaille Dorine » (68) plaident éloquemment en faveur de la culture.

M. Louis Jovet s'est élevé un jour contre les travestissements que l'on fait subir au personnage sous prétexte de critique et d'exégèse (69). La grande idée de sa conférence, consacrée d'abord à la défense du rajeunissement de l'interprétation de Molière, c'est que le comédien doit faire table rase de tout ce que la légende, la critique littéraire ont apporté de factice, de déguisement, de corruption; en somme, de mort. Il faut arriver à retrouver le personnage à l'état pur. « Arriver à cette naïveté, à cette compassion, à cette bonne foi d'infirmier, à cette amitié fraternelle et loyale, c'est la base de l'interprétation des personnages de Molière (70). » Remarque profondément juste, assurément. C'est bien là le but : il faut retrouver cette naïveté. Et ce n'est pas facile. Mais peut-être M. Louis Jovet exagère-t-il lorsque, emporté par sa thèse, il ironise sur le travail des commentateurs et quand il déclare que « le comédien n'a pas besoin d'une grande connaissance des choses de l'esprit ». M. Louis Jovet ne montre-t-il pas en effet, par ses propres et savantes réflexions, tout le bénéfice que l'on retire d'une culture et du souci des choses de l'esprit. La méditation de son *Ecole des Femmes*, dont la mise en scène est une des plus parfaites réussites du théâtre contemporain (parce que précisément elle a réussi le prodige d'être totalement nouvelle tout en restant dans le plus classique,

(67) *Le Comédien sans paradoxe*, p. 69.

(68) *Ibid.*, p. 103.

(69) Cf. *L'Interprétation de Molière* (Op. cit.).

(70) *Ibid.*, p. 673.

le plus scrupuleux respect de l'œuvre) a été érudite de toute évidence. Nous venons de parler de mise en scène et peut-être objectera-t-on que nous nous sommes éloigné de l'art du comédien. Ce serait restreindre la portée entière de la mise en scène que d'en exclure l'étude première de l'œuvre, c'est-à-dire des personnages. Et si celle-ci peut avoir son importance dans la conception du rôle, pourquoi le comédien ne pourrait-il pas la faire utilement pour son propre compte? D'ailleurs M. Louis Jouvet était non seulement le metteur en scène de *L'Ecole des Femmes*, mais aussi l'interprète d'Arnolphe. — Après M. Jacques Copeau et le mouvement du *Vieux Colombier*, l'interprétation de Molière a évolué : c'est reconnaître l'intervention critique dans la création de l'acteur.

A vrai dire, le travail intellectuel, la méditation du lettré, sont toujours profitables. Mais avec M. Louis Jouvet, il faut proclamer ensuite l'impérieuse nécessité du retour à l'état de naïveté et celui-ci ne se fait pas sans de précieuses dispositions artistiques. Tel est le but : être cultivé, analyste, psychologue, et pouvoir tout oublier, revenir à l'état de naïveté au moment de créer. Ces deux qualités font le grand artiste. Sans la seconde, on reste professeur, pédagogue... Sans la première, il manque beaucoup à l'artiste.

Peut-être aussi fait-on de l'intelligence, en matière de théâtre, une faculté trop exclusivement réservée à l'acquisition de la technique professionnelle ou nécessaire à la seule compréhension de l'œuvre à jouer. Ainsi la Clairon étudiait l'anatomie de la tête pour mettre plus facilement en valeur « les ressorts qui font mouvoir la physionomie » (71). Eve Lavallière, furieusement éprise de curiosité historique lorsqu'elle travaillait Oreste de *La Belle Hélène*, prenait « au hasard une savante traduction d'un auteur grec » (72) qui lui apprenait des « tas de choses » sans intérêt (comme on s'en doute) pour la composition de son personnage. (Il y a chez certains acteurs quelque naïveté dans ce qu'ils estiment être une savante documentation.) Certes, le savoir confère à celui qui le possède des res-

(71) *Mémoires d'Hippolyte Clairon*, p. 60.

(72) ENGLEBERT : *Vie et conversion d'Eve Lavallière*, p. 67.

sources profitables et l'exercice de l'intelligence dans tous les domaines de la connaissance permet de rassembler un bagage que l'acteur saura employer pour la juste composition du personnage. Mais ce serait une erreur de croire que l'intelligence et la culture ne se manifestent que par l'exactitude de l'information, la correction documentaire. Tel comédien ne nous paraît pas intelligent parce qu'il a emprunté le drapé de sa tunique à une publication érudite, mais parce que sous une infinité de nuances, nous percevons sa subtilité, son esprit de finesse, la pénétration de sa pensée. Il se peut que le spectateur soit fréquemment dupe et nous donnions précédemment l'exemple de ces tragédiens sans gros bagage intellectuel, qui font illusion dans les rôles les plus riches de signification. Mais la littérature dramatique comprend d'autres œuvres que ces monuments complets où le sens est soutenu par les élans concrets de l'affectivité. Il y en a de purement intellectuelles, qui mettent en scène des savants, qui soulèvent des problèmes philosophiques, d'autres qui jouent capricieusement avec les idées et les sentiments. Il y a le théâtre de François de Curel, de Bernard Shaw, de Pirandello, de Giraudoux., Mais surtout, quelle que soit la forme théâtrale, il suffit d'un rien, d'un indice à peine définissable, pour que le comédien trahisse la banalité ou au contraire l'intérêt de sa vie spirituelle. L'impression produite peut être légère, perdue parmi les autres, elle n'est pas néanmoins sans valeur.

Parce que l'art dramatique est langage symbolique, l'acteur laisse transparaître son intelligence et sa culture au spectateur également intelligent et cultivé. Nous nous sommes arrêté précédemment sur quelques réflexions appelées par la symbolique du jeu et sur les conclusions à tirer de l'évolution intellectualisée de tout langage. Nous les retrouvons ici où elles s'imposent pour justifier la valeur de l'intelligence dans le jeu dramatique. On citera de grands noms, qui se sont attaqués à des rôles considérables avec le plus grand succès, et qui n'étaient ni très instruits, ni très intelligents. Et cela est possible, mais avec les mêmes qualités, s'ils en avaient ajouté d'intellectuelles, leur jeu en aurait-il été moins bon? (Tout au moins, au regard de certains spectateurs, parce que, encore une fois, il s'agit de

symbolique.) Il n'est guère de « chapelle » vraiment défendable et le parti pris est condamnable, qu'il soit exploité dans un sens par un snobisme mondain ou d'avant-garde, ou dans l'autre par les marchands du temple complaisants à la facilité et à la routine; mais enfin, le succès de certains acteurs dans des théâtres de recherche ou d'essai, devant un public un peu restreint de lettrés, d'amateurs, d'étudiants, ne s'explique-t-il pas par les qualités intellectuelles d'une expression dramatique conforme à la symbolique attendue par ce public?

Le rôle de l'intelligence et de la culture n'est pas seulement de donner les matériaux pour l'expression juste, rationnelle, de la vérité, c'est encore de la grandir et, au delà de la symbolique quotidienne, d'en inventer d'autres conformes à un idéal esthétique; c'est de susciter le « fantôme homérique » cher à Diderot.



Nos présentes remarques sur la sensibilité et l'intelligence n'ont encore trait qu'aux généralités de l'art de l'acteur, aux différents constituants de sa technique et aux buts poursuivis, indépendamment de tout rapport de proportionnalité entre leurs utilités respectives. Celui-ci n'apparaîtra qu'en étudiant le propre de la création du comédien dans l'éphémère durée de la représentation dramatique.

Dès à présent le point d'équilibre entre les forces rationnelles et les forces sensibles nous semble non seulement difficile à atteindre, mais encore particulièrement mobile.

Il est instable parce que le temps s'écoule et qu'autour de nous, en conséquence, changent les conditions d'existence, les rythmes de la vie, la mode, les écoles, tout l'inséparable de ces variations du rythme. Il est instable *en* nous aussi, parce que notre organisme, en se modifiant, altère la nature de son rythme intérieur, et qu'en vieillissant nous apprécions différemment le temps. Ces différences d'évaluation de la durée, d'estimation du rythme, rompent l'équilibre des constituants affectifs et intellectuels.

Le vrai, le naturel, à la scène, sont conventionnels. Nous

estimons que dans telle expression artistique, il y a un minimum nécessaire de crédibilité. Notre raison accepte une certaine convention qu'elle admet pour naturelle. Changent la mode, les moyens de jeu, changent les rythmes extérieurs et ceux de notre vie organique et le point d'équilibre des expressions du sensible et du rationnel, se déplace. C'est un point d'inflexion variable.

La courbe intelligence-sensibilité en fonction des ans, en fonction de l'âge de l'interprète, n'est pas une droite. Ses variations sont parfois lentes, parfois capricieuses. Et tantôt l'emporte la raison ou la sensibilité, le naturalisme ou le lyrisme, la convention ou la vérité, les forces apolliniennes ou dionysiaques.

L'ÉLABORATION DU RÔLE

Un spectateur assidu de la Comédie Mondaine (qui fut le dernier sans doute des petits théâtres de quartier parisiens) nourrissait une admiration sans borne pour les acteurs de la troupe et ne cessait de s'émerveiller au prodige de leurs incarnations successives et hebdomadaires. L'enthousiasme de cet adepte inconscient de la *commedia dell'arte* tomba subitement lorsqu'il apprit que ses artistes préférés ne faisaient que réciter un texte su par cœur et répété mot à mot huit jours durant. En vain voulut-on lui montrer la valeur de l'effort fourni par les premiers rôles qui, chaque semaine, fixaient dans leur mémoire un nombre considérable de lignes, le charme était rompu à ses yeux, le mérite des interprètes lui semblait très diminué. Nous avons trouvé, au rebours, pour s'extasier devant le travail de mémoire de l'acteur, des amateurs lettrés, et notamment des médecins, dont la surprise n'avait d'égale que la nôtre quand nous considérons la somme prodigieuse de leurs acquisitions en descriptions anatomiques, techniques, opératoires et connaissances de toutes sortes. Mais ce n'est pas à une digression sur la spécialisation de la mémoire et la diversité des intelligences que tendent nos anecdotes. Elles nous reviennent comme les illustrations de la difficulté éprouvée par le profane, et que nous avons maintes fois

observée, à se représenter ce qu'est au juste la préparation du personnage.

Laissons de côté la conception par trop naïve du spectateur de la Comédie Mondaine. Bien souvent le travail d'élaboration qui aboutit, selon le mot de M. Julien Bertheau, à « l'improvisation disciplinée » (73) de la représentation, n'est compris que comme une construction technique, un exercice de mémoire, l'indispensable absorption du texte et des conventions qu'il faut bien adopter pour que l'acteur, en scène, ne dise pas bonjour tourné vers la coulisse de gauche quand son camarade apparaît à droite. Peut-être d'ailleurs le travail hâtif des petites tournées — pour lesquelles le comédien doit en deux « raccords » établir son rôle, c'est-à-dire « caser » son texte et fixer « les places » — justifie-t-il cette façon de comprendre. (Alors le comédien fait surtout un « cachet » !) Mais ce n'est pas ainsi que se ménage, dans les cas qui nous intéressent, la lente incubation du rôle avec les répétitions, la maturation de l'être fictif qu'il faudra faire vivre, la prise de possession du personnage qui est pour beaucoup de comédiens l'une des phases les plus captivantes du métier. L'acteur nourrit son personnage pendant des jours, des semaines. Il le porte parfois pendant des mois, des années.

La préparation est bien technique, certes, mais si toute une partie de l'effort ne vise qu'à la construction d'un mécanisme, une autre, à travers même ce mécanisme, tend à faire éprouver déjà, par sympathie, par contagion, la vie du personnage. Les différents types de comédien tels que le jeu nous les révélera s'annoncent donc aux répétitions, dans la façon d'éprouver le rôle. Leurs méthodes de travail différeront en outre dans le détail suivant leurs habitudes et leurs possibilités techniques. Ainsi certains apprennent d'abord le texte, d'autres l'assimilent petit à petit en répétant. Voici comment procède Mme Madeleine Renaud, pour *Martine* de M. Jean-Jacques Bernard : « ... Je fais en premier lieu l'horrible travail de la mémoire, j'apprends comme un perroquet. Une fois le texte enregistré, je n'ouvre plus mon manuscrit, il est relégué dans l'armoire. J'ai le

(73) *La Genèse du personnage*, p. 349 in Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, t. II.

rôle, le personnage en moi, je vais commencer à penser à lui... (74). »

Le premier soin du comédien est de se rendre maître, en effet, de toutes les difficultés du métier. Il se libère le plus vite possible des contraintes physiques qui le gênent dans la composition du personnage. Il acquiert les habitudes nécessaires, il se familiarise avec certains « accessoires ». Celui-ci porte le monocle exigé par la pièce, dès les premières réunions de travail, ou même chez lui; celui-là, en veston et culotte de golf, répète sans se départir d'un bout de bois qui lui tient lieu de sceptre; la « précieuse » joue de l'éventail. Souvent l'« accessoire » suggère un geste, une attitude et partant une expression tout entière. Le rôle présente des difficultés de diction qu'il faut vaincre. C'est le moment où l'on cherche l'ordonnance logique et affective des « mouvements ». Petit à petit s'établissent les paliers de la respiration. Le comédien met au point la partition du rôle comme le violoniste note scrupuleusement les liés, les « pousser » et les « tirer ».

Les phases de la genèse du personnage ne se présentent pas toujours selon le même déroulement chronologique. Lorsqu'il lit le rôle pour la première fois, le comédien s'émeut à certains passages; il éprouve déjà la vie de l'être fictif qu'il animera et il ne s'est pas encore donné la maîtrise technique qui le rendra libre de ses moyens; il va peut-être commencer l'étude littéraire de l'œuvre qu'il lui faudra oublier peu après. Les phases s'enchaînent en empiétant les unes sur les autres et il y aurait quelque danger d'arbitraire à vouloir établir une succession rigoureuse des étapes dans l'élaboration du rôle.

S'il y a étude littéraire, il semble logique qu'elle se fasse en premier. La documentation historique, littéraire ou scientifique sur l'œuvre ou le caractère à interpréter, ne demande pas que soit perdue de vue la fin de ce travail qui est de rendre, avec toutes les harmoniques possibles, la signification du personnage. Le bénéfice d'une vaste connaissance du sujet serait sans emploi immédiat, il serait même préjudiciable si par une curiosité intellectuelle assu-

(74) Jean-Jacques Bernard donne la parole à Madeleine Renaud sur « *Martine* », in *Comœdia*, 12-11-1934.

rément louable, le comédien se laissait entraîner sans réagir dans l'impasse des réflexions inutilisables et même souvent contrariantes. Lorsqu'il se prépare à jouer *L'Avare* pour la première fois, l'acteur peut trouver matière à réflexion dans la confrontation des types fournis par la littérature. Sa pensée allant de Plaute à Molière creuse le sens du caractère; la comparaison des œuvres est de nature à lui faire saisir des nuances nouvelles, les intentions particulières de son Harpagon. Fort des leçons de ses auteurs, il cherche des exemples vivants. Il découvre dans ses souvenirs des traits observés de l'avarice, des situations où l'intérêt a pris forme d'avarice. Mais si, emporté par le souci d'une curiosité scientifique, il vient à rencontrer ces études médicales contemporaines sur l'avare qui font de ce dernier le contraire des passionnés de Balzac et de Molière, un être distant, froid, indifférent (à tout ce qui n'est pas l'avarice), il ne doit pas oublier que son devoir est de jouer Harpagon, non pas un avare conforme à la réalité des cliniciens. Si, d'occurrence, il lui apparaît à la conclusion de ses lectures que l'Avare de Molière est médicalement faux, il ne lui reste plus qu'à faire taire les objections de son sens critique. Il faut que sa vérité soit celle de Molière. (Libre à lui, plus tard, pendant le jeu, de se prendre dans son « dédoublement » pour un avare, alors qu'il n'est que l'avare de Molière.) Nous ne disons pas que les recherches de ce comédien curieux des choses de l'esprit demeurent absolument sans emploi. Quand ne subsisterait de tout ce travail que l'intention d'une seule nuance au cours de l'interprétation du rôle, il ne serait encore pas perdu. Mais il ne faut en aucun cas qu'il puisse éloigner l'acteur de sa mission qui est d'*animer* l'être de fiction inventé par l'auteur.

Aussi conçoit-on que M. Louis Jovet fasse partir l'élaboration du rôle de cet effort de purification dont nous parlions dans le précédent chapitre, effort de décantation nécessaire pour atteindre à l'état de naïveté où le comédien retrouve, dépouillé de toutes les corruptions, de tous les sédiments, le personnage à l'état pur (75). Exploitant abu-

(75) Cf. JOUVET : *L'Interprétation de Molière*, in *Conferencia*, 1-6-1938.

sivement, en revanche, le procédé qui consiste à se jeter impulsivement dans la situation, hors de toute considération littéraire du rôle, et afin de s'y mouvoir plus à l'aise, certains comédiens n'hésitent pas à le brimer, à le déformer, à le mutiler — on peut dire à le trahir lorsqu'il s'agit d'œuvres de haute tenue d'écriture et de pensée. Mais parfois celui-ci se défend, il oppose ses vertus : Lugné-Poe a raconté le supplice de la Duse travaillant Shakespeare ou d'Annunzio (76).

Après la première phase que l'on peut dire de clarification, M. Louis Jouvet en distingue deux autres; l'une correspond à ce moment où le comédien, par touches successives et discontinues, a la révélation du personnage, l'intuition de sa vie; dans la dernière enfin, le comédien découvre la situation dramatique à la faveur de laquelle les réactions de son personnage s'imposent, non pas en logique, mais en manifestations naturelles et spontanées.

Pendant la seconde surtout de ces trois phases s'effectue ce que M. Julien Bertheau appelle « la construction concrète du personnage » (77). Un geste, une intonation, une attitude donnent à l'acteur l'impression d'une parcelle de la vérité cherchée. Il lui semble soudain que l'inflexion de voix qu'il a prêtée au personnage à un moment du rôle a sonné vraie; elle a éveillé en lui le sentiment qu'elle aurait pu être sienne, il la *prend* pour sienne. L'acteur se pénètre du rôle, en quelque sorte, par ses manifestations sensibles, physiques, et le personnage fait ainsi effraction chez son interprète petit à petit. Il n'est pas indifférent puisqu'il éveille des échos que l'on prend pour soi, puisque tel geste précis qu'on lui attribue fait naître un sentiment de satisfaction chez l'exécutant.

L'acteur ne se borne pas à l'étude des péripéties de la pièce, il imagine familièrement des situations qui pourraient intéresser le personnage, il déforme celles de l'affabulation pour se donner le jeu de lui supposer d'autres réactions. Dans la vie de tous les jours, il observe les êtres à la ressemblance de son héros. Il retient leurs gestes, il les essaie pour les adopter ou les repousser. De cette fami-

(76) Cf. *Sous les Etoiles*, pp. 93, 94, 97, 131.

(77) *La Genèse du personnage*, p. 348.

liarité naît une sympathie. La pensée peut s'attacher à cet être de fiction au point d'en devenir obsédante; il est présent à tous les instants. On le cite, on en parle, on parle comme lui. « Pendant la période de préparation [écrit Mme Bartet] je sens mon personnage m'envahir à tel point qu'il se substitue à tous les intérêts de ma vie ordinaire; je le sens prendre ma place (78). »

A ce stade de l'élaboration du rôle, l'imagination de l'acteur est donc continuellement en éveil. L'auteur n'a pas tout dit de la vie de ses personnages, le comédien cherche, dans la logique, à se figurer l'inexprimé. Sur le texte et l'intrigue, il brode et invente. Dans son école, en Angleterre, afin de développer l'imagination de ses élèves, Tchekov leur faisait pratiquer l'exercice suivant : il leur demandait de s'asseoir et de rester longuement les yeux dans le vide, en tâchant de se représenter un objet, une plante, une plante qui n'est pas comme les autres, qui n'existe pas, et qui pousse, s'épanouit, fleurit. Goethe excellait dans cet exercice. Il faisait à volonté apparaître par la pensée, dans le champ de sa vision, des fleurs fantastiques ou des disques colorés aux aspects changeants. Et Taine, qui cite Goethe, fait encore état de Flaubert écrivant l'empoisonnement de Mme Bovary avec, à la bouche, un arrière-goût d'arsenic (79). Rien de particulier au comédien, par conséquent, dans cette mise en activité de l'imagination. Elle présente toutefois quelque originalité lorsque l'on considère les réalités tangibles auxquelles elle aboutit chez lui. Souriau, parlant des transferts du moi dans un objet imaginaire, écrit : « Il ne me faut qu'un léger effort d'esprit pour me représenter, comme V. de Laprade, la vie morale d'un chêne, ou, comme V. Hugo, les sensations du caillo (80). » Sans doute; mais cette représentation est très intellectuelle. Tandis que le comédien imagine pour éprouver, en fin de compte, des manifestations affectives. S'il connaît, par un effort d'esprit, la douleur morale d'un être d'invention, il ne s'y intéresse pas d'une façon toute détachée : il pleure de vraies larmes.

(78) Cf. BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 291.

(79) Cf. *De l'Intelligence*, t. I, pp. 90 et 93.

(80) *La suggestion dans l'art*, p. 311.

Certains comédiens s'émeuvent plus facilement jusqu'aux larmes dans l'isolement de l'étude ou le laisser-aller de la répétition que devant le public, au cours de la représentation. Il leur arrive, après avoir pleuré comme ils l'espéraient les jours précédents, de rester les yeux secs le soir de la « générale ». D'autres, au contraire, ont besoin du stimulant de l'auditoire et de l'ambiance parfaite où naît l'illusion scénique. Mais tous, pendant le travail de préparation, cherchent à mettre au point leur émotivité. (Que ce soit pour la restreindre, l'exagérer ou la contrôler.) Il faut que le corps réponde à l'appel de l'imagination, qu'il lui prête ses moyens d'expression. « Et ce n'est qu'au moment où, sa technique aidant, l'acteur a coulé la signification de son personnage dans ces différents moyens d'expression que le personnage existe vraiment (81). »

L'élaboration du personnage consiste d'abord pour le comédien à préparer son langage et ses signes, c'est-à-dire à se créer un mécanisme, une structure technique destinée à une fin précise, constituée de disciplines, d'habitudes, de réflexes conditionnés, d'un véritable automatisme. Les émotions sollicitées aux répétitions entrent dans un système de traduction dont les différents éléments, texte, voix, mimique, s'enchaînent et s'entraînent. Les larmes, par exemple, sont venues sur tel mot, avec telle inflexion accompagnée de tel geste et de tel jeu de physionomie. Le système est prêt à être mis en œuvre à la représentation; l'un des éléments sollicitera l'autre.

Cependant le comédien ne s'est pas borné à l'acquisition de signes physiques, de réactions toutes prêtes. Il s'est donné, pour des fins esthétiques précises, une orientation intéressée de la pensée et de l'affectivité, une attitude mentale particulière provoquée par l'imprégnation du personnage et que le jeu libérera.

(81) BERTHEAU : *La genèse du personnage*, p. 349.

III

LE JEU

A

Caractères psycho-physiques.

Avant d'entreprendre l'analyse psychologique des sentiments scéniques, il est naturel d'étudier quelques-unes des manifestations physiologiques qui les accompagnent. Il nous importe peu alors de savoir si le comédien se prend ou non pour le personnage, son émotion nous intéresse en ce qu'elle est réellement vécue. Encore faut-il distinguer entre ses différentes origines et ne pas attribuer à l'interprétation du rôle dans l'action du jeu ce qui n'est que l'effet du « trac ».

Le mot et la chose sont bien connus de tous. Le trac, en effet, n'est pas spécial au comédien. Il n'est guère d'étude sur ce sujet qui ne mentionne quelque exemple de conférencier saisi de peur avant de s'asseoir à sa table, bredouillant lamentablement ensuite, obligé parfois d'abandonner la place. Il y a le trac des candidats aux examens, des amoureux, des professeurs, des prédicateurs, des avocats, des médecins... Des hommes politiques, Briand, Deschanel..., des musiciens, Saint-Saëns..., des écrivains, des critiques, Sainte-Beuve, Francisque Sarcey... ont connu d'une manière quelconque ce trouble qui, souvent léger, s'évanouit rapidement, ou très fort au contraire, persiste et paralyse le sujet.

On peut appeler trac une surexcitation passagère, une sorte d'impatience nerveuse, une fièvre dont nous verrons l'influence sur les sentiments scéniques. Mais on peut grouper sous ce nom un ensemble de symptômes importants et

particulièrement gênants (1). Les troubles moteurs sont fréquents. Beaucoup de comédiens connaissent, comme Talma, ces tremblements que l'on ne peut faire cesser. On repose de tout son poids sur la jambe prise de tremblement, et l'autre, dégagée, se met à trembler à son tour. Certains sujets souffrent de coliques, de diarrhées, de nausées. Le Dr Hartenberg cite les vomissements de Mme Pierson (2). Il lui arrivait, dit-il, de souiller sa robe. La pollakyurie est une des manifestations les plus courantes. Des palpitations, des frissons, des oppressions trahissent les troubles circulatoires. Le rythme de la respiration est altéré, pressé. Notons encore des transpirations insolites, des poussées de température observables plusieurs jours avant la représentation. Dans ce désordre, on comprend que le comédien perde sa maîtrise. Ses gestes sont maladroits, son élocution est malaisée. Il commet des fautes élémentaires de diction, des lapsus. Il a le sentiment de perdre la mémoire, comme Mlle Marie Leconte (3). Chaque sujet réagit selon sa nature; l'excitation nerveuse de Mlle Marie Bell (4) se manifeste parfois avant d'entrer en scène, par un fou rire incontrôlable, que rien ne peut arrêter. On peut lui opposer les crises de larmes des concours du Conservatoire. (Ces derniers exemples ne sont toutefois pas typiques; trop de sentiments variés entrent alors en jeu.)

Les légères manifestations du trac sont de constatation très courante et rares sont les « générales » ou les « premières » où la majorité des comédiens n'en accuse quelques-unes. Elles disparaissent lorsqu'ils prennent possession du personnage à leur entrée en scène; ou ils en sont quittes, après avoir éprouvé un moment le tourment d'une gorge sèche, ou d'un tremblement de la jambe. Par contre, combien de représentations où nul ne ressent la moindre gêne, le plus petit souci — au moins consciemment, et nous insistons sur cette remarque, car il nous sera permis un peu plus loin de distinguer entre le trac proprement dit et un état préalable de tension émotionnelle.

(1) Cf. LAFY : *Le Trac*, p. 37 et suiv.

(2) *Les Timides et la timidité*, p. 162.

(3) Cf. Dr LAFY : *Le Trac*, p. 41.

(4) Ibid., p. 42.

Les cas en quelque sorte pathologiques que nous connaissons, ceux qui nous ont été rapportés de comédiens abandonnant la profession pour échapper à ce supplice, se rattachent très certainement à une constitution émotive, mais ils ne sont pas d'ordre général. Il n'est pas indifférent qu'ils soient d'exception, sans quoi l'on pourrait conclure que le tempérament de l'acteur se greffe inévitablement sur une diathèse émotive prédominante, et développée exagérément. La systématisation en ce sens, et à partir de ces remarques, serait assurément erronée. Les paranoïaques, les cyclothymiques de la profession ne sont pas dispensés d'avoir le trac à quelque degré. L'exercice du métier se prête sans doute à l'utilisation des dispositions émotives des tempéraments; mais à côté des réactions excessives, celles de moindre importance (les plus fréquentes) ne sauraient faire conclure à un développement constamment anormal de cette diathèse chez l'acteur. Les processus physiologiques de ces états ne doivent pas, au reste, faire oublier l'importance de leur contexte psychologique (souci de la difficulté à vaincre, alarmes de la conscience professionnelle, etc...) sur lequel nous aurons à revenir.

L'émotion à considérer n'est pas celle du trac, mais celle de l'acteur dans l'interprétation du personnage. Déjà, l'étude de la mimique nous a laissé prévoir des différences appréciables entre l'expression *jouée* d'une émotion et ce qu'elle est dans la réalité, notamment quand elle correspond à des diminutions du tonus musculaire. Les acteurs du Grand-Guignol, qui ont à figurer la peur, la colère, la douleur physique n'éprouvent pas au vrai, même dans le plus fort de l'action dramatique, les troubles exacts qui rendraient leur métier intolérable et impossible le jeu concerté. On n' imagine pas sur cette scène où l'on présente des spectacles d'horreur et de cruauté, qu'un comédien puisse être l'objet de sensations d'une telle violence. Lorsqu'il défaille après une torture quelconque, il ne s'agit pas d'une syncope réelle, comme il serait logique, mais qui arrêterait le jeu. A la dose élevée que supposent les supplices raffinés dont regorge cette sorte de littérature (yeux crevés, brûlures au fer rouge, etc...), les excitations douloureuses se traduiraient

TENSION ARTÉRIELLE

Observation de M. JULIEN BERTHEAU

POULS

Le 22 mai 1937

Titre de la pièce :

LE CHANDELIER (Alfred de Musset)

Rôle :

Fortunio

Nom du Théâtre :

Comédie-Française

	HEURE	TENSION		POULS	OBSERVATIONS
		M	m		
1 ^{re} mesure	21 h. 55	14,5	10,5	88	M. Bertheau n'est pas encore entré en scène.
2 ^e mesure	23 h. 15	19	12	128	Tension prise dans la loge " Rachel ", près de la scène, immédiatement après l'acte II.
3 ^e mesure	23 h. 55	16	11	100	La pièce est terminée.
		Bras gauche			M. Bertheau a très peu diné.

CONCLUSION :

Augmentation très sensible de la tension, surtout de la systolique. —
Augmentation très sensible du nombre des pulsations.

REMARQUES :

M. Julien Bertheau ne croit pas au " dédoublement " en tant qu'abnégation totale de soi pour " entrer dans la peau du personnage ". Pour lui, l'intelligence veille, surveille. Ce qui ne veut point dire qu'il ne recherche pas une " grande concentration ", l'isolement le plus complet.

Dans Fortunio, il n'a jamais senti ce soi-disant dédoublement. Il est obligé de contrôler certaines actions, certains gestes, ne serait-ce qu'en raison de l'exiguïté de l'espace où il doit jouer des scènes très importantes. (Mise en scène de M. Gaston Baty.)

Les larmes lui viennent presque toutes les fois.

par des agitations incohérentes et, finalement, par des phénomènes de dépression et d'inhibition, par l'arrêt de la respiration et du cœur.

Les scènes de colère violente sont fréquentes au théâtre. Le comédien part dans le « mouvement » avec véhémence; il s'étrangle, il crie, il s'agite... mais il dit son texte. Si sa colère était vraie, il serait par ataxie mentale dans l'incapacité de s'expliquer intelligiblement.

Les peurs donnent lieu à des mimiques impressionnantes et, quand cela est nécessaire, l'acteur simule la paralysie des membres inférieurs, il se laisse tomber à terre. Mais en réalité, il joue, il se traîne où il le faut et comme il le désire, ses jambes ne lui refusent pas tout service. Il reste maître de son émission phonétique. Sa voix paraît altérée, mais on l'entend à son gré. Et fort heureusement, il n'est pas victime du relâchement de ses réservoirs. Nulle émission de fèces, nulle perte involontaire d'urine, dont nous serions bien aise pour assurer que l'interprète vit réellement son rôle! Les sueurs, la sécheresse de la bouche, les tremblements du trac, ne lui font pas même illusion, il sait fort bien en discerner la nature.

Ni trac, ni équivalence avec celle du personnage, l'émotion scénique éprouvée par l'acteur a son déroulement biologique propre. Ses manifestations sont visibles, contrôlables.

Il est étrange que l'on se soit tant préoccupé de la question des larmes. On pleure en scène, c'est incontestable, même aux répétitions. (Parfois, cela se voit, plus facilement aux répétitions qu'à la représentation!) Cette manifestation est de celles qui impressionnent le plus l'amateur de théâtre, alors qu'elle n'est souvent qu'un langage ainsi que nous l'avons vu en étudiant la minique. Toutefois, pour la part, très certaine souvent, des représentations qui entrent en jeu, et en raison de l'activité physiologique qu'elle suppose, il convient de la retenir comme élément intégrant de l'ensemble des réactions.

Nous nous sommes attaché plus spécialement à l'examen des variations du pouls, de la tension artérielle et de la formule leucocytaire.

L'augmentation du nombre des pulsations est de constatation courante. Le pouls de Mme Juliette Verneuil, qui joue le rôle de Madeleine dans *Jésus de Nazareth* de M. Paul Demasy, est à 76 avant sa première entrée, à 106 après la scène principale. (Observation du 13 avril 1939.) Le rôle ne comporte ni agitation, ni mouvements rapides, pas de dépense extérieure. Nous avons vu fréquemment Mme Verneuil plus affectée. M. Julien Bertheau, dans *Fortunio* du *Chandelier*, fait 88 pulsations avant le jeu, 128 immédiatement après le deuxième acte. (Observation du 22 mai 1937.) Le pouls de M. Jean Vernier dans *Macbeth*, déjà à 106 quand nous le prenons avant le commencement du spectacle, atteint 144 après la scène du banquet où le personnage célèbre de Shakespeare a l'hallucination du spectre de Banco. (Observation du 15 juillet 1937.) Les jeux de MM. Bertheau et Vernier dans les exemples considérés, indépendamment de toute question de personne, diffèrent, tant par la nature des rôles que par les exigences des mises en scène; le premier est calme (apparemment), *Fortunio* n'ayant guère qu'à se jeter à genoux pour sa déclaration d'amour, tandis que *Macbeth* va et vient, courant, mimant un désarroi physique. L'accélération du pouls, par conséquent, se manifeste aussi bien dans un cas que dans l'autre.

Les variations peuvent être extrêmement rapides. Nous avons fait l'observation avant et après des monologues très courts, dits presque sans voix et sans mimique, pendant des répétitions, en l'absence de tout public : l'émotion intérieure du comédien suffit pour provoquer en quelques instants une accélération notable.

Nous avons utilisé pour nos mesures de tension artérielle un appareil du type Vaquez. Probantes le plus souvent, un certain nombre d'entre elles, en raison même des conditions de l'expérimentation, ne nous ont cependant pas apporté des résultats dont on pût tirer conclusion. Il est parfois assez difficile d'opérer à l'instant voulu, soit qu'il s'écoule un temps assez long entre le moment de l'émotion maxima de l'acteur et sa sortie de scène, soit qu'un incident matériel (costume difficile à dégrafer, bruit dans la coulisse ou impossibilité d'y demeurer, etc...), interdise de procéder avec la rapidité désirée. L'absence d'une variation contrôlable en

TENSION ARTÉRIELLE Observation de M. GEORGES CHAMARAT
POULS Le 14 février 1938

Titre de la pièce :

L'AVARE (Molière)

Rôle :

Harpagon

Nom du Théâtre :

Théâtre National de l'Odéon

	HEURE	TENSION		POULS	OBSERVATIONS
		M	m		
1 ^{re} mesure	21 h. 45	14,5	9,5	66	Mesure faite dans la loge de M. Chamarat après le deuxième acte.
2 ^e mesure	22 h. 25	17,5	11	n'est pas pris faute de temps	Mesure faite immédiatement après le monologue, dans la petite loge des changements, près de la scène.

CONCLUSION : Augmentation très sensible de la tension, surtout de la maxima.

REMARQUE : M. Chamarat nous dit être ce soir-là plutôt calme. Il a joué sans fatigue.

TENSION ARTÉRIELLE. Observations de M. HENRI ROLLAN le 23 octobre 1941

Titre de la pièce :

BÉRÉNICE (Racine)

Rôle :

Titus

Nom du Théâtre :

Théâtre National du Palais de Chaillot

	HEURE	TENSION		OBSERVATIONS
		M	m	
1 ^{re} mesure	15 h.	17	10,5	Mesure faite après une scène d'émotion au foyer des artistes. M. Henri Rollan a déjà joué le II et le début du III.
2 ^e mesure	15 h. 37	18	11,5	Mesure faite immédiatement après la grande scène entre Titus et Bérénice (du IV ^e acte), au foyer.

CONCLUSION : Augmentation de la tension, surtout sensible à la minima.

Le 7 novembre 1941

Titre de la pièce : **LE COMÉDIEN PRIS A SON JEU** (Henri Ghéon)

Rôle :

Genès

Nom du Théâtre :

Théâtre National de l'Odéon.

	HEURE	TENSION		OBSERVATIONS
		M	m	
1 ^{re} mesure	19 h. 35	18	11,5	Mesure faite dans la loge, avant le spectacle. M. Henri Rollan est retardé par des visites. Il est très pressé, un peu nerveux.
2 ^e mesure	22 h. 45	18	12	Mesure faite après le dernier acte. Le temps s'est donc écoulé des rappels et de remonter dans la loge. M. Henri Rollan est très fatigué.

CONCLUSION Pas de variation observable. Tension antérieure au jeu à expliquer.

de tels cas ne prouve d'une façon certaine que l'absence d'une persistance notable des modifications — s'il y en a eu.

Il convient de distinguer deux types de rôle, selon que l'interprétation du personnage nécessite une dépense physique extérieure certaine : marche, course, gesticulation, cris... ou bien qu'il n'en exige aucune. Le monologue de l'Avare, quelle que soit l'intensité intérieure que l'on y mette, est pour la plupart des acteurs une véritable épreuve athlétique. Harpagon entre en courant et en criant, il grimace, se jette à terre, se relève, sa mimique est celle d'une agitation forcenée. Au contraire, le jeu de Fortunio, encore accusé par la présentation de M. Gaston Baty qui compartimente la scène et limite, par conséquent, la place réservée à l'évolution des acteurs, ne peut qu'être tout intérieur. Fortunio fait sa déclaration à Jacqueline, avec animation sans doute, mais son seul geste ou à peu près est de s'agenouiller sur place aux pieds de la coquette. C'est pourquoi nous publions les observations de M. Julien Bertheau et de M. Georges Chamarat, dans les interprétations respectives des personnages d'Alfred de Musset et de Molière. Chez l'un comme chez l'autre, nous constatons l'augmentation de la tension artérielle.

Nous avons choisi suffisamment de cas où les modifications ne peuvent être considérées comme la traduction pure et simple d'un travail musculaire, d'une dépense physique. Pour beaucoup de rôles — ainsi en tragédie — les résultats obtenus expriment bien la résultante de manifestations émotionnelles vraies et d'une grande activité externe, motrice (d'ailleurs souvent inséparables, la seconde s'intégrant logiquement dans le contenu des premières), mais l'expression dramatique offre par ailleurs assez de ressources en jeux sobres, « en dedans », ou de situations où l'immobilité est de rigueur.

En jouant *Macbeth*, dans les conditions que nous avons vues à propos de l'accélération du pouls, M. Jean Vernier fait très sensiblement monter sa tension (de 12,5 à 16 à la maxima — de 8,5 à 10,5 à la minima). Dans la même pièce, Mlle Marcelle Tassencourt qui tient le rôle de Lady Macduff, sans mimique violente, presque sans mouvement, voit sa tension augmenter au cours de son unique scène (de 13 à

TENSION ARTÉRIELLE

Observation de M. JEAN YONNEL

Le 20 novembre 1941

Titre de la pièce :

POLYEUCTE (Corneille)

Rôle :

Polyeucte

Nom du théâtre :

Théâtre National du Palais de Chaillot
(Représentation officielle de la Comédie-Française)

	HEURE	TENSION		OBSERVATIONS
		M	m	
1 ^{re} mesure	14 h. 05	17	10	Mesure faite dans la loge, alors que M. Jean Yonnel commence seulement à s'habiller, une heure environ avant le début de la pièce.
2 ^e mesure	17 h. 05	17,5	11	Mesure faite en coulisse, à la dernière sortie de Polyeucte, au V ^e acte; une minute après environ.
3 ^e mesure	17 h. 40	14	9,5	Dans la loge, 35 minutes après sa sortie de scène, 30 minutes environ après la fin du spectacle. M. Jean Yonnel est maintenant très détendu. Il est démaquillé et reçoit des visites, signe des programmes.

CONCLUSION :

- a) Augmentation légère de la tension, plus marquée à la diastolique.
 b) Chute très sensible de la tension (retour à sa valeur approximativement normale) quelque temps après la représentation.

REMARQUES :

La première mesure est faite dans le calme le plus parfait. Pas de bruit dans les couloirs, pas de visites gênantes. Nul énervement, nulle hâte de M. Jean Yonnel. Nul symptôme de trac. La conversation porte sur le *Paradoxe* de Diderot, puis sur des souvenirs personnels précis : M. Jean Yonnel nous cite un exemple intéressant d'analgésie produite par le jeu (dans *Chatterton*), il analyse minutieusement des états très caractéristiques qu'il a éprouvés.

La sortie de scène de M. Jean Yonnel au V^e acte (Où le conduisez-vous ? — A la mort. — A la gloire, etc...) est particulièrement impressionnante et intéressante pour l'observateur. M. Jean Yonnel semble à bout de forces, prêt à défaillir. M. Escande le soutient et le mène à une chaise voisine. Il a peur qu'il s'évanouisse et lui présente des sels. M. Jean Yonnel, haletant, sourit à M. Escande, puis maîtrise des sortes de sanglots nerveux. C'est après une minute environ de ces réactions que nous prenons la tension,

16 à la maxima — de 9 à 10 à la minima). (Observation du 17 juillet 1937.)

M. Pierre Morin, Judas de *Jésus de Nazareth*, nous donne les chiffres suivants, avant et après la scène principale : 19 —> 22 à la maxima — 15 —> 17 à la minima.

De même, M. Jean Chevrier, entre le début du IV^e acte et la fin du V^e, dans *Oreste (Andromaque)* : 16 —> 17,5 à la maxima — 11 —> 12 à la minima, etc., etc...

Voici encore, pour qui s'inquiète traditionnellement d'identifier l'acteur et le personnage, les variations de Mme Suzanne Nivette dans *Peer Gynt*, quand elle joue la mort d'Aase : 13,5 —> 15 à la maxima — 8,5 —> 9,5 à la minima. La première mesure a été faite avant la représentation; la seconde, à l'entr'acte, c'est-à-dire un bon moment après la mort supposée, le tableau s'achevant lentement sur la prenante musique de Grieg.

Certaines observations nous révèlent l'existence d'un état émotionnel préalable, antérieur au jeu, que traduit fréquemment déjà une légère accélération du pouls. Nous prenons la tension de M. Jean Yonnell (une heure avant le début de la pièce), alors qu'il s'apprête à jouer Polyeucte au Palais de Chaillot, pour une représentation officielle de la Comédie-Française. Elle est forte : 17-10. A sa sortie de scène, au V^e acte, les modifications ne semblent pas considérables en regard des manifestations émotionnelles importantes de M. Jean Yonnell et que nous rapportons d'autre part dans son observation : 17,5-11. Une demi-heure après la fin du spectacle, dans sa loge, la tension est redevenue normale : 14-9,5. On ne peut dire, pour justifier les résultats de la première mesure, qu'il s'agit de « trac »; le mot serait absolument impropre. Au reste, M. Jean Yonnell, qui s'analyse avec soin, est formel à ce sujet. Il ne ressent aucun des troubles, d'ordre intellectuel ou physique, que l'on connaît bien au théâtre. Nous ne remarquons chez lui nulle hâte, nulle nervosité, nulle impatience. Nous bavardons très posément, tandis qu'il se maquille, de son art, de ses souvenirs personnels qui sont des plus intéressants pour la psychologie du comédien. Nous discutons ensemble les résultats de la troisième mesure et nous émettons alors l'hypothèse d'un état émotionnel subi, peut-être, depuis le matin

(comme toutes les fois qu'il doit jouer un rôle important), mais auquel, de son propre aveu, il n'aurait pas pris garde sans notre visite et notre conversation. Huit jours après, M. Jean Yonnel joue le même rôle à la Comédie-Française (le soir, cette fois, non l'après-midi) : sa tension est également élevée pendant qu'il s'habille (16-10,5).

Le cas de M. Henri Rollan, au Théâtre National de l'Odéon, où il interprète *Le Comédien pris à son jeu* (qui pose précisément l'un des problèmes de l'acteur), est un peu différent en ce que nous distinguons chez lui une légère nervosité. Des visites inattendues ce soir-là, dont la nôtre, le retardent un peu; il est obligé de hâter ses préparatifs, mais sans bousculade, sans que nous cessions de bavarder de nos sujets favoris. Il n'est pas question de trac au vrai sens du mot, pour cette pièce qu'il a déjà jouée maintes fois; c'est peut-être une sorte d'excitabilité plus grande, une émotivité déjà mobilisée. Nos mesures nous donnent 18 pour la maxima et 11,5 pour la minima, alors que la tension de M. Henri Rollan est normale en temps ordinaire. Avant le lever du rideau, il a déjà atteint à la systolique le chiffre que nous lui avons trouvé au cours d'une expérience précédente après la grande scène de Titus et de Bérénice.

M. Jean Davy nous fait faire des réflexions du même ordre. Il interprète le rôle d'Horace au Théâtre National du Palais de Chaillot et nous prenons sa tension dans sa loge avant le jeu, et après (le temps de saluer et de remonter) : la maxima tombe de 17 à 14, la minima de 12 à 11. (Observation du 9 octobre 1941.) Lors de la première mesure, M. Jean Davy était très calme en apparence, il ne présentait aucun symptôme de trac; peut-être était-il cependant ému à l'idée d'entrer bientôt en scène pour jouer Horace dans la grande salle de Chaillot. Mais quelque temps après (9 novembre 1941), nous faisons la même expérience sur lui au Théâtre de l'Atelier où il joue pour la dernière fois le rôle du Consul Grotti de *Vêtir ceux qui sont nus*. Aucun énervement, aucun trac; cette sorte de mécanisme et d'habitude, plutôt, qui s'empare des comédiens qu'un même rôle rappelle tous les soirs aux mêmes efforts et aux mêmes effets. Les résultats sont les suivants : 17-12 avant et après. Le premier résultat traduit un état émotionnel préalable, le

Variations de la Formule Leucocytaire

FORMULE LEUCOCYTAIRE	M. JULIEN BERTHEAU			M. JULIEN BERTHEAU			M. JEAN DAVY		
	Théâtre : Comédie-Française Pièce : Fantasio			Théâtre : Comédie-Française Pièce : Britannicus			Théâtre : Atelier Pièce : Vétirceux qui sont nus (Pirandello)		
	Rôle : Fantasio le 25 juillet 1941			Rôle : Britannicus le 28 juillet 1941			Rôle : Le Consul Grotti le 9 novembre 1941		
Grands Mononuel. Moyens Mononuel. Lymphocytes Polynucléaires neu- trophiles Polynucléaires éosi- nophiles	AVANT (19 h. 50) Avant le jeu	APRÈS (une heure après) Fin du 1 ^{er} acte	RÉSULTATS	AVANT (20 h.) Avant le jeu	APRÈS (21 h. 30) Après le III ^e acte	RÉSULTATS	AVANT (21 h. 30)	APRÈS (22 h.)	RÉSULTATS
	8	8	0 + 4 - 5	7	3	- 4 - 5 + 12	11	2	- 9 + 2 - 11
	5	9	+ 9	7	2		4	6	+ 4
	33	26	- 9	46	28		22	18	- 4
	51	56	+ 5 0	66	66	0 - 3	62	73	+ 11 0
	1	1	+	4	1		1	1	+
FORMULE LEUCOCYTAIRE	M. JEAN YONNEL			M. HENRI ROLLAN			M. GEORGES VITRAY		
	Théâtre : Comédie-Française Pièce : Polyeucte.			Théâtre : Odéon Pièce : Le Comédien pris à son jeu (Henri Ghéon)			Théâtre : Gymnase Pièce : Madame Capet. (Marcelle Maurette)		
	Rôle : Polyeucte. le 27 novembre 1941			Rôle : Genès. le 7 novembre 1941			Rôle : Mirabeau le 28 novembre 1941		
Grands Mononuel. Moyens Mononuel. Lymphocytes Polynucléaires neu- trophiles Polynucléaires éosi- nophiles	AVANT (21 h. 55) Après le II ^e acte	APRÈS (23 h. 05) Après le V ^e acte	RÉSULTATS	AVANT (19 h. 55)	APRÈS (23 h.)	RÉSULTATS	AVANT (20 h. 50)	APRÈS (21 h. 25)	RÉSULTATS
	8	12	+ 4 0 - 18	10	4	- 6 - 1 + 8	11	5	- 6 0 + 5
	41	44	- 22	4	3		7	7	+ 1 0
	33	44		24	32		10	15	+ 1 0
	48	66	+ 18 0	60	59	- 1 0	70	71	+ 1 0
	0	0	+	2			2	2	

second indique que la tension n'est pas encore redevenue normale.

Les trois exemples précédents, avec les nuances propres à chacun, nous paraissent établir l'existence d'une sorte de sensibilisation dont l'acteur n'a pas même conscience, parfaitement différente de la manifestation émotive du trac vrai. La liaison entre les extrêmes des deux types envisagés se faisant par cet intermédiaire où l'énervement et l'irritabilité sont déjà, sans être très nets, des symptômes de trac.

Les variations de la tension artérielle témoignent des réactions émotionnelles éprouvées par l'acteur dans la virtualité du jeu ou dans le jeu lui-même.

En règle générale, lorsque le comédien exprime une émotion en scène, ou un sentiment très fort, il est lui-même l'objet d'une émotion qui se traduit par une augmentation de la tension, surtout sensible à la systolique. (Exceptionnellement à la diastolique. Exemple : M. Murzeau, dans le *Cid* 19 juin 1941) : 15 —> 16,5 — 9,5 —> 12, etc...).

Les modifications de la pression sanguine ont une certaine persistance : beaucoup de nos mesures, sont faites après le baisser du rideau et le temps écoulé des rappels et du retour à la loge.

Nous avons cependant observé, mais exceptionnellement, chez des acteurs de mérite et dans des rôles de mouvement et d'émotion, des cas où la tension ne paraissait pas avoir varié. Il est possible alors que notre seconde mesure n'ait pas suivi d'assez près le moment le plus significatif du rôle. On sait que la tension s'abaisse rapidement au-dessous du niveau initial chez un sujet fatigué, après un travail musculaire énergique : il peut en être de même pour le comédien épuisé par l'effort, ou d'un faible taux de vie émotionnelle, et le maximum de la variation pendant le jeu risque de passer inaperçu.

Lorsque la tension initiale est au-dessus de son niveau normal et correspond déjà à une manifestation émotive préalable, la différence entre les chiffres *avant* et *après* est assez naturellement moins grande que dans les cas habituels.

Enfin, il est juste de rappeler que les rôles n'offrent pas tous des scènes violentes ou de grande intensité intérieure

où l'interprète ait l'occasion de se mettre « en transe ». Il exprime alors des sentiments délicats, ou courants, vite contenus ou tempérés : le ton de la vie de tous les jours.

Nous avons également cherché les variations de la formule sanguine pendant l'émotion scénique en nous efforçant d'éliminer autant que possible les causes d'erreur et, d'abord, les perturbations de la leucocytose digestive. Comme pour nos mesures de tension, nous avons expérimenté parfois, au cours de répétitions ou de réunions consacrées à notre étude, en choisissant des textes courts et appropriés. A dix minutes d'intervalle, sous le seul effet d'une interprétation expressive et presque sans mimique, le comédien fait varier sa formule leucocytaire.

Il nous a paru intéressant de choisir nos exemples aussi bien parmi les acteurs qui pratiquent l'alternance que parmi les comédiens du « Boulevard », habitués à la répétition quotidienne du même rôle. M. Georges Vitray nous confie qu'après une vingtaine de représentations consécutives, le gros de son émotion a disparu; nous prenons sa tension avant et après la scène de Mirabeau dans *Madame Capet*, qu'il a joué plus de trois cents fois et, en effet, elle ne varie pas. Il s'agit, au reste, d'un tableau assez long mais sans jamais d'éclats, d'émotion parfois mais contenue et sans grande intensité, quelques instants d'exaltation succédant à des passages de raisonnement et d'exposition — le contraire d'une scène demandant une grande extériorisation de moyens. Néanmoins, la formule leucocytaire de M. Georges Vitray varie pendant cette demi-heure de jeu.

Toujours nous avons constaté des modifications paradoxales de la formule sanguine, parfois importantes, et d'une certaine persistance. (Ainsi le second « étalement » de M. Jean Yannel a été fait sept à huit minutes après sa sortie de scène.)

Dans l'état actuel de cette étude — qu'au reste nous poursuivons — il ne nous est pas possible de conclure davantage. Nous croyons discerner, sans qu'il nous soit encore permis d'avancer plus qu'une hypothèse encore rudimentairement étayée, deux orientations, chez un même sujet, deux processus distincts de variation, correspondant à deux

actions scéniques, à deux interprétations différentes. Ce serait la traduction physiologique, en quelque sorte, des caractères spécifiques du jeu en fonction des réactions de l'acteur en face du personnage. Mais il y aurait quelque témérité à vouloir formuler, aujourd'hui, même approchées, des généralisations qui exigent le contrôle long et minutieux d'un très grand nombre de faits.

L'émotion scénique peut donc provoquer des réactions hémoclasiques et nous n'avons pas à opter ici pour une explication quelconque d'un phénomène plus général qui, dans la psycho-physiologie de l'émotion, n'a pas encore reçu d'éclaircissement définitif. Il est très probable qu'il ne s'agit que de modifications immédiates et périphériques, d'actions vaso-motrices uniquement, n'impliquant pas par conséquent de manifestations humorales profondes. Mais on est en droit de se demander si par leur fréquence, leur durée, leur importance, ces excitations, toutes mécaniques qu'elles soient, ne se font pas suivre ou accompagner d'autres actions intéressant plus intimement la vie végétative (5). S'il en est ainsi, ou si l'hypothèse d'une origine toxique de ces vaso-constrictions est également soutenable, il est permis de supposer que la suggestibilité de l'acteur s'accroît, même à doses homéopathiques, par l'auto-intoxication résultant des émotions qu'il se donne et qu'il a intérêt, par conséquent, à entretenir; permis également de présumer chez l'acteur soumis à des épreuves répétées, une sensibilisation d'un certain ordre, une sorte d'anaphylaxie émotive dont le retentissement intéresse à la fois son action scénique et son comportement individuel et social.

Les questions ainsi soulevées concernent aussi bien le physiologiste et le médecin que le psychologue et leur étendue suffirait, s'il en était besoin, à rappeler ce travail à la modestie de son but. Au reste le problème pour nous n'est pas médical. Certes, il serait normal de se livrer à une investigation complète sur le réflexe oculo-cardiaque de l'acteur, puisque les états de son expérience particulière supposent alors un déséquilibre nerveux organo-végétatif, mais plus

(5) Cf. TINEL : *Les variations de la formule sanguine par causes mécaniques et nerveuses*, in « Archives des Maladies du cœur », juillet 1923, p. 526.

nous retiendraient les raisons qui font opter le même acteur pour des interprétations qui se traduisent par un appel tantôt hyper-sympathicotonique, ou au contraire vagotonisant. Sans doute, la question est importante de savoir dans quelle mesure, si petite soit-elle, on peut parler d'une suggestibilité entretenue par des intoxications émotionnelles, mais le déroulement biologique qui accompagne le sentiment scénique ne nous renseigne pas sur l'adhésion sentimentale et intellectuelle de l'interprète, sur l'intérêt et la créance qu'il porte à ce sentiment. Nous n'apprenons pas ainsi pourquoi l'acteur, objet de semblables troubles, ne se croit pas un instant identifié avec le personnage, quand l'autre pareillement ému, mais pas davantage, s' imagine être Œdipe ou Hamlet; pourquoi, se l'imaginant, il n'en éprouve pas d'autres impressions que superficielles à sa sortie de scène.

S'il n'est plus possible de faire porter la discussion sur l'existence ou non d'une émotion dont nous avons mesuré quelques réactions physiologiques et soumis les perturbations à l'examen du laboratoire, toutefois le problème du comportement scénique de l'acteur reste psychologique.

B

Caractères psychologiques.

Comme on lui demandait un jour qu'elle était la plus grande joie de sa vie, Lucien Guitry répondit : « Poser ma main sur le bouton de la porte d'un décor (6). » Dès cet instant commence, en effet, la vie merveilleuse du personnage et l'on peut dire celle, en quelque sorte, de l'acteur qui l'anime. Si loin que puisse être conduite l'étude de l'élaboration du rôle et des différents composants affectifs et intellectuels qui président à la genèse du personnage, nous ne savons rien encore de l'attitude mentale particulière de l'interprète pendant le jeu, des modes de conscience de cette émotion dont nous avons examiné quelques aspects physiologiques; rien de leur processus de formation, de leur tona-

(6) SACHA GUITRY : *Lucien Guitry*, p. 223.

lité, de l'essence même de ce problème du comédien qui demeure pour M. André Antoine « ...une magnifique et profonde énigme » (7), sur laquelle M. Pirandello a brodé le thème de sa comédie *Ce soir on improvise*.

Le seul point de vue de « la larme » ou de l'émotion ne saurait nous retenir. Il n'est pas que les instants paroxystiques, les états privilégiés de transe qui puissent s'imposer à notre attention. C'est, d'une façon plus générale, le comportement scénique du comédien dans sa riche variété d'expériences privilégiées qu'il nous importe d'examiner, cette façon particulière de vivre, de sentir, d'éprouver, d'exprimer, de prêter son propre corps et ses émotions vraies au personnage fictif du rôle.

Lorsqu'il entre en scène, le comédien est-il dans un état de prédisposition émotive? L'examen des caractères psychophysiques de ses manifestations antérieures à l'action scénique nous a déjà apporté une réponse souvent affirmative sans que nous ayons cherché à en donner alors une justification.

L'acteur a travaillé, mûri, établi le rôle. Il s'est façonné un automatisme prêt, maintenant, à entrer en activité. Bien plus, le personnage ne va pas sortir du néant. Ainsi, avec Mme Bartet, nous avons vu celui-ci « envahir » l'interprète pendant la période de préparation et se substituer à tous les intérêts de sa vie. Mais pour faire surgir à point nommé tout l'élaboré, est-il nécessaire au comédien de se mettre dans un état spécial et préparatoire? Par quel processus éprouve-t-il, en certains cas, préalablement à son entrée en scène, cette sorte de fièvre scénique que nos remarques précédentes nous ont permis de distinguer?

Il n'est pas niable que l'on puisse rencontrer des états particuliers propices à la naissance des sentiments scéniques. En dresser même une esquisse de catalogue ou vouloir établir une manière de hiérarchie serait aussi inutile que vain. Il semble bien, en effet, que ces états préparatoires varient à l'infini selon les cas, depuis la quantité négligeable jusqu'au facteur prépondérant. Entrent en jeu la nature de la représentation, les circonstances dans lesquelles elle

(7) ANTOINE : In *Les Nouvelles Littéraires*, 7 août 1937.

est donnée, la personnalité même des acteurs, leur conception de l'art, l'esthétique de l'époque. Quelle différence, par exemple, du point de vue qui nous intéresse, entre une « générale » et une représentation courante ! Certaines enquêtes négligent de faire cette distinction. Elles nous dépeignent la fièvre des derniers jours de répétition, les efforts tendus de tous les comédiens vers cette victoire à remporter sur le public, la nervosité des interprètes surmenés, vivant déjà dans une atmosphère irréaliste qui n'est plus tout à fait celle de la vie normale et participe déjà de la comédie ou du drame à représenter ; elles nous montrent comment on s'ingénie à créer par le détail le côté extraordinaire et cérémonial de l'entreprise. On ne saurait faire cependant un cas général de l'observation de ces premières représentations. Elles sont bien, en effet, le prolongement logique de toute la période d'incubation, mais la « première » aura un lendemain. Mme Bartet, qui voyait avant la « générale » les intérêts de sa vie relégués au second plan par l'obsédant personnage (8), s'effaçait-elle pareillement devant lui, à la vingtième, à la centième ? Bien plus, dans les théâtres où l'on pratique l'alternance, c'est deux, trois, dix personnages qui entraîneraient en conflit pour envahir l'interprète des deux, trois, dix pièces qu'il doit jouer alternativement.

Si intéressant fût-il, on aurait tort de choisir un cas d'exception comme type exclusif pour discerner les conditions préalables des sentiments scéniques. A la fièvre des « générales », il faut opposer le calme des soirs où le succès aidant, le comédien paraît se transformer en fonctionnaire ponctuel. Le même qui a pu s'enthousiasmer le premier jour pour l'œuvre à défendre, pour tout ce qui donne à son métier d'acteur une signification précise, consacrant toute la journée au travail ou encore à la concentration nécessaire pour la représentation, arrive le lendemain à la dernière minute, après une journée écrasante de studio, encore

(8) La question soulevée ici n'est pas celle « d'entrer dans la peau du personnage ». Nulle discussion à ce sujet, en l'occurrence, même pour ceux qui hantent ce problème. Cf. WILLIAM ARCHER : *La Physiologie de l'Acteur*, avril-juin 1889, p. 150 : « Il est presque superflu que j'ajoute qu'aucun de mes correspondants n'avoue qu'il s'identifie dès le matin avec le personnage qu'il doit jouer le soir. »

tout imprégné du personnage qu'il a joué pour l'écran. Tout à l'heure cependant, le miracle se produira, il vivra une nouvelle vie, imposée par la pièce.

Pour ce même grand soir qu'est une « générale », les uns, comme Lucien Guitry (9) recherchent plus volontiers le calme, soit qu'ils redoutent un excès de fièvre et de fatigue, soit qu'ils sentent le besoin d'une sorte de méditation dernière; ou bien encore que, dans l'accomplissement des moindres actions de la vie quotidienne, méthodiques et froids et comme indifférents à la tâche exceptionnelle du soir, ils désirent mettre au point leur maîtrise, leur autorité sur leur personne. Ces différentes raisons interviennent au reste de concert, l'exercice d'une méthode pour la libre disposition du corps et la docilité de ses réactions n'excluant pas une activité spirituelle de recueillement. Les autres, au contraire, ont besoin de fièvre. Ils sentent peut-être les dangers d'une fatigue exagérée et d'un énervement qui commence à menacer leur self-contrôle, mais l'essentiel de leur comportement ce jour-là réside dans une attente nerveuse. Consciemment, ou bien plus souvent inconsciemment, ils la cultivent. Il leur faut passer au théâtre, jeter un coup d'œil au costume, au décor, quêter un écho, solliciter un encouragement, s'inquiéter des amis ou des critiques qui seront dans la salle.

Autant de nuances, par conséquent, que de caractères et de circonstances. Il en est qui voudraient être seuls dans leur loge, d'autres recevront avec délectation. Certains n'auront pas diné, ou peu; d'autres encore, normalement; pour ne point être gênés par la digestion ou afin d'avoir la résistance que donne un estomac bien rempli. Les habitudes, les goûts particuliers, inspirent les procédés de chacun. Lorsque Petrovski déclare : « Le manger, les fruits, les choses sucrées ne peuvent que distraire l'esprit et tuer les nuances de l'état d'âme » (10), il est bien évident qu'il s'agit d'une opinion toute personnelle et nous connaissons bon nombre de comédiens qui, loin d'adopter cette disposition ascétique, ne sont nullement incommodés par une bonne table ou

(9) Cf. SACHA GUITRY : *Lucien Guitry*, p. 220.

(10) Cf. JACOBSON. *La psychologie de l'acteur*, p. 400.

d'honnêtes libations. D'une façon générale, et cela va de soi, la plupart éviteront ce qui gêne et alourdit. De fait, beaucoup dînent très légèrement, parfois pas.

Tous s'imprègnent plus ou moins de la fièvre qu'ils ont eux-mêmes créée. Une « générale » est un événement théâtral en soi. Il règne une atmosphère « chargée d'électricité », écrivent fréquemment critiques et courriéristes. Sarah Bernhardt ayant décidé de se faire couper les cheveux pour jouer le Duc de Reichstadt dans *L'Aiglon*, le Tout-Paris savait que les précieuses tresses blondes étaient enfermées en un coffret de bois de rose. Comment la rumeur de ce public laudateur, admiratif, ne serait-elle point venue, grisante, jusqu'à elle? Certains comédiens ont besoin de se sentir pris dans un réseau de sentiments complexes aptes à créer l'ambiance voulue. Ils se prêtent à leur orchestration et souvent la dirige. Il faut lire les souvenirs de Lugné-Poe sur la Duse. On y voit la géniale artiste montant la température à chacune de ses représentations. Elle excellait dans la façon de préparer le climat de son public, comme de son entourage qu'elle tenait haletant ainsi qu'elle-même. Chacune de ses apparitions sur scène prenait l'importance d'un événement.

A côté de ces soirées de « générale », de ces « premières » brillantes ou de ces galas exceptionnels, il y a les autres plus banales où le foyer et les loges d'artistes ne sont plus des salons mondains, spirituels ou caustiques. Il y a les tournées, et pas forcément triomphales. On dîne, non pour obéir à une habitude de principe, mais parce que l'on n'a pas déjeuné, ou mal, et qu'il n'y aura pas moyen de souper. Il y a les représentations auxquelles nous faisons allusion précédemment, qui viennent après des journées d'un labeur fatigant, où le comédien à peine démaquillé, aura à interpréter un rôle après en avoir travaillé, répété ou joué un autre.

Les stimulants sollicités ou reçus par l'acteur avant d'entrer en scène sont donc d'ordre et d'importance aussi variés que possible. Parfois considérables, d'autres fois réduits à peu de chose. Ils ne semblent cependant pas être jamais inexistants. Dans un grand théâtre, comme dans la plus petite salle où échoue la troupe ambulante, il règne dans

les loges et dans les coulisses un climat particulier. Nous avons souvent été frappé par ces explosions soudaines de gaieté dans les loges, les jours de « générale », comme certains soirs de tournée après des heures et des heures de car ou de chemin de fer. Déjà en se maquillant, à demi revêtu encore des vêtements du personnage, le comédien se met dans un état d'esprit particulier. Sans doute n'est-il pas vraiment à son rôle; il semble qu'il n'y pense pas puisqu'il s'entretient de choses et d'autres avec ses visiteurs et se plaint de sa fatigue ou de son retard. Mais qu'il chante ou qu'il bavarde, tout en corrigeant une ride d'un bout de son bâton de fard, il fronce le sourcil, esquisse une mimique sévère. Un instant, sans même y prendre garde, il donne à son visage un essai déjà de l'expression qui sera celle d'Alceste ou d'Hamlet. Il parle d'aviation ou d'automobile et, devant la glace, il vérifie le drapé de sa tunique ou de sa toge; il vient de faire le geste qui sera, tout à l'heure, celui de Britannicus ou du vieil Horace. Il goûte le plaisir de la métamorphose, le plus grand plaisir du comédien selon Got (11) et beaucoup d'autres. Ce n'est encore qu'une esquisse, bien entendu, de la métamorphose qui l'attend sur scène. Mais il éprouve quand même, en demi-teinte, la satisfaction d'emprunter un autre visage, de se « faire une tête », de porter un costume inhabituel. En collant sa barbe, en revêtant pourpoint ou chiton, il se met dans une disposition d'humeur toute spéciale. Les comédiens qui jouent en veston et n'interprètent guère leur personnage qu'à la mesure de leur propre nature ne sont pas, par conséquent, sollicités par les sentiments dont nous venons de parler. Cependant, ils changent de costume, ils se maquillent légèrement, se rajeunissent ou se vieillissent, accusent ou effacent une ride. A un moindre degré que précédemment, ils se préparent déjà à dire des mots et à faire des choses qui ne seraient point les leurs sans la contrainte du rôle.

Le trac qui, chez quelques sujets, se manifeste une quinzaine avant la première représentation, en tout cas très fréquemment dans les deux jours qui précèdent, peut présenter à cette heure un accroissement d'intensité et devenir très

(11) Cf. BINET : *Réflexions sur le Paradoxe de Diderot*, p. 287.

pénible, comme une sorte d'angoisse. A son défaut, c'est peut-être une impatience, un désir d'entrer vite dans le jeu.

En coulisse où l'ont convié la voix du régisseur et la sonnerie, le comédien jette un coup d'œil à ses accessoires, au décor. Des impressions le pénètrent, teintées de souvenirs qu'il n'a même pas besoin d'éveiller pour qu'ils interviennent cependant. Ainsi cette odeur de gaz, dont parle Stanislavski, remontant à ses impressions d'enfant : « L'odeur du gaz qui éclairait en ce temps-là les salles de spectacle exerçait sur moi une action magique. Liée à mes idées sur le théâtre et ses délices, cette odeur m'enivrait (12). » Il flotte, en effet, un parfum que le comédien reconnaît. Lugné-Poe assistant à une répétition de travail de M. Jules Berry, par un jeu d'associations, retrouve lui aussi une impression de jeunesse : « Dès le premier jour, sur le plateau, grâce à Jules Berry, ainsi que dans ma jeunesse, le parfum humide, boiseux-plâtreux des chères planches, me prit aux narines. Elle vient de loin, cette singulière et âpre odeur, que celle du chanvre des guindes ou de la fonte de quelques étais modifie à peine. Seul, le mielleux du contreplaqué des décors modernes, camelote sur la scène l'haïssable vérité d'aujourd'hui (13). » Le mielleux du contreplaqué honni de Lugné-Poe fera plus tard rêver à leur tour d'autres comédiens. La scène la plus moderne, la plus impersonnelle, par sa destination même et son équipement offre au comédien une foule d'impressions et de souvenirs; il est dans un monde à part, le sien. Décors de toile, de papier ou de contreplaqué, vieilles guindes ou commandes hydro-électriques, odeur du gaz ou des lampes à vapeur de mercure, magie des vieilles machineries ou des plateaux tournants, peu importe; toute cette boîte à illusion est son domaine, elle le sollicite dès qu'il y met le pied. Derrière le rideau, c'est le public dont on entend le murmure, dont on devine l'impatience, la curiosité... ou parfois une sorte d'hostilité. Cette impression d'une masse indifférente qu'il faudra attendrir jusqu'aux larmes, d'une foule mouvante dont on aura à

(12) *Ma vie dans l'Art*, p. 34.

(13) LUGNÉ-POE : *Le comédien ou l'excommunié*, Comœdia, 22-10-1933.

capter l'attention, gaie et bruyante à présent, sur laquelle il faudra faire planer tout à l'heure le lourd silence d'une angoisse, est d'une action très forte sur le comédien. « Mais vous ne savez pas l'émotion chaude, le rayonnement intérieur qu'éprouve l'acteur, ou l'auteur, ou le directeur, à ce bruit... que fait le public... Vous ne savez pas le frémissement voluptueux que donne l'entonnoir d'une salle de théâtre toute enduite d'humanité, cette amplification de sensibilité, cet émoi dont on ne sait plus s'il est fait de tendresse ou d'horreur — lorsque le rideau se lève dans le silence (14) ».

Le trac, dont nous avons vu les importants symptômes émotionnels, accapare complètement les uns, taquine les autres. Presque tous en ont fait l'expérience. Cependant beaucoup ne le connaissent pas avec régularité tous les soirs, certains l'éprouvent peu ou pratiquement pas à la dixième ou à la vingtième représentation. Coquelin l'ignorait, dit-on; et aujourd'hui, Mme Simone ne l'a jamais subi. Certes, il n'est pas le propre de l'acteur, mais on conçoit toute son importance quand il s'agit d'« incarner » un personnage. Lorsque Got, jouant pour la première fois Arnolphe, est saisi d'une telle frayeur qu'il prononce ainsi les alexandrins fameux (15) :

Un certain Gric diseur à l'empereur Auguste
Que lorsqu'une aventère en colure nous met

on peut à la rigueur admettre que de tels lapsus sont possibles dans la bouche du M. de la Souche de l'*Ecole des Femmes*. Mais quel crédit devrions-nous apporter au comédien qui se prétendrait dans la peau du personnage et serait secoué de tremblements dans un rôle d'intrépide guerrier? Les appréciations personnelles des acteurs sur la nature de ce trac sont déjà révélatrices des problèmes que nous soulèverons un peu plus loin. Mme Simone ne le connaît pas. « Cela vient — dit-elle — quand on pense à soi... Quand je

(14) LOUIS JOUVET : *Les problèmes du théâtre contemporain*, La Revue Hebdomadaire, 4-5-1935, p. 15.

(15) Cf. HENRI DUVERNOIS : *La Peur au théâtre*, Conferencia, 20-2-1931, p. 241.

joue la comédie, à la minute même où j'entre en scène, je cesse instantanément d'être moi-même et deviens un autre être réel, celui que je suis chargée de représenter (16). » Pourtant que de comédiens le subissent, à l'exemple de Paul Mounet et de Sarah Bernhardt, qui prétendent aussi devenir sur scène un autre être réel ! Cette explication ne serait, au reste, valable que pendant le jeu, elle ne justifierait pas l'absence de troubles avant d'entrer en scène. Au rebours, M. Antoine, interrogé par Henri Duvernois, déclare : « Si j'ai eu peur !... Mais à l'heure actuelle où je ne me produis plus jamais en public, j'ai parfois un cauchemar affreux et d'une stupéfiante précision dans l'absurdité (17). » Pour lui, ce trac a une bienheureuse influence. « Il est nécessaire... il met l'artiste dans l'état second, il permet le dédoublement de la personnalité (18). » Voici donc les grands mots lâchés. Sans entrer dans le détail d'une discussion prématurée sur la dépersonnalisation du comédien, disons cependant que ces appréciations résultent d'une confusion et ne correspondent pas à la réalité des états psychologiques particuliers que nous aurons à analyser. Nous avons souvent relevé, au cours de notre enquête, et notamment quand nous faisons nos mesures des variations de la tension artérielle, cette confusion entre l'émotion résultant de l'interprétation du personnage et celle du trac.

Les comédiens apprécient différemment leur trac selon leur caractère et leur constitution, selon qu'ils recherchent l'isolement et la concentration ou bien la fièvre. Pénible et gênant quand il est fort, entraînant comme conséquence une diminution de l'attention, un affaiblissement du contrôle, et des troubles de la mémoire, à un moindre degré il peut en effet avoir l'utilité reconnue par bon nombre de comédiens. Il prédispose au jeu. Il est déjà une émotion que l'interprète a le loisir d'utiliser dans l'expression de l'émotion du personnage, une mobilisation des dispositions affectives qui lui permettra de trouver, loin de cette froideur désagréable, la chaleur sans laquelle il ne saurait croire à sa sincérité. Une infinité de nuances entre dans la tonalité de cette manifes-

(16) Cf. PAUL VOIVENEL : *Du timide au satyre*, p. 37.

(17) et (18) Cf. HENRI DUVERNOIS : *La peur au théâtre*, p. 241.

tation émotive. Elle peut exister à l'état brut, mais elle est bien souvent marquée du souci d'une responsabilité, de l'intelligence de la difficulté à surmonter. En ce sens se justifie le mot de M. Sacha Guitry : « Le trac, c'est la conscience (19). » Et celui de Mme Jeanne Granier sur une jeune camarade : « Rassurez-vous, elle n'a pas assez de talent pour avoir le trac (20). » On conçoit donc aisément que le trac qu'ils ignoraient au début de leur carrière s'impose petit à petit à certains comédiens scrupuleux, tandis qu'il s'affaiblit chez d'autres à mesure qu'ils acquièrent leur maîtrise ou corrigent volontairement leurs dispositions physiques et psychiques. Double attitude également selon que le trac sera fort, incommode et nuisible, ou léger et favorable.

Lorsqu'on frappe les trois coups rituels, quand il va pousser la porte du décor, l'acteur a donc subi plus ou moins des influences variées. Comment va-t-il entrer en scène ? Comment se comportera-t-il entre ses différentes entrées ? William Archer, qui s'est inquiété de cette question, a cité, d'après G. H. Lewes, les cas de Liston « jurant, tempêtant tout seul dans l'une des coulisses avant une scène de fureur comique » (21), et de Macready qui, dans le rôle de Shylock, avait l'habitude de secouer « ...une échelle avec violence avant d'entrer en scène avec Tubal, de façon à s'échauffer au degré voulu » (22). William Archer justifie cette façon d'agir par le jugement de Darwin : « Celui qui se laisse aller à des gestes violents augmentera sa fureur ; celui qui ne domine pas les signes de la peur, la ressentira à un degré plus élevé. » Au Conservatoire, nous avons reçu d'un de nos professeurs le conseil d'utiliser une méthode analogue avant d'entrer en scène dans le monologue de l'Avare. Nous avons vu des comédiens — entre autres cas, précisément dans celui de l'Avare — grommeler des paroles indistinctes, s'agiter, en quelque sorte mobiliser leurs muscles, tout leur mécanisme psycho-moteur, éveiller les moyens sensibles et physiques à mettre en service sur scène. Certains rôles exigent d'un

(19) et (20) Cités par le DR VOIVENEL : *Du timide au satyre*, p. 38.

(21) et (22) Revue d'Art dramatique, avril-juin 1889, p. 148.

bond un tel désordre, un tel trouble émotif, que l'on conçoit cette sorte d'accommodation cherchée par le comédien. Les exemples précédents se rapportent à des cas extrêmes, mais il suffit de circuler en coulisse pour apercevoir ici et là quelque geste théâtral, pour entendre une exclamation, un hémistiche : c'est un acteur qui se met dans l'ambiance ou fait l'épreuve de ses moyens. D'autres recherchent le calme pour opérer une sorte de concentration préalable. C'est souvent, moins une méditation sur le rôle qu'une libération du champ de la conscience de tout ce qui n'est pas utile au rôle, un appel à la libre disposition de ses sensations. Mais que de fois aussi aura-t-on vu les comédiens plaisanter en coulisse, s'intéresser à des considérations bien étrangères à la pièce au point de manquer leur entrée ou peu s'en faut.

L'importance de l'état préparatoire varie évidemment avec celle du rôle, avec la difficulté de la scène et selon qu'elle est plus ou moins ancrée déjà dans l'automatisme. D'une manière générale, le comédien cherche à s'abstraire quelques instants. S'il ne lui est pas toujours nécessaire de méditer profondément pendant de longs moments, souvent il évite les conversations et les influences capables de le distraire. Il n'est pas exceptionnel de voir un groupe animé et rieur se disperser sur un « attention, ça va être à nous ». Et chacun de prendre immédiatement une attitude réfléchie. De ce groupe s'est échappé, tout à l'heure, celui qui a une scène importante. Affaire de mesure et de caractère.

Ce qui est vrai avant la première entrée l'est également entre deux scènes. Intervient cette fois l'influence des sentiments éprouvés qui peuvent avoir, ainsi que nous le verrons, une certaine durée. Lorsque John Coleman, cité par William Archer (23), après la sortie d'Othello et jusqu'à sa rentrée au III^e acte, marche de long en large comme un animal féroce, il subit encore l'effet des sentiments ressentis tout en cherchant consciemment ou non à les garder avec la même acuité, sinon à les accroître.

Dès qu'il entre en scène, le comédien interprète la vie d'un personnage. Ce n'est plus Mme Bartet, c'est Bérénice;

(23) *Ibid.*, p. 151.

ce n'est plus M. Louis Jouvet, c'est Knock. Dans quelle mesure cette façon de parler correspond-elle à la vérité? Si nous prenons à la lettre l'opinion de Mme Simone, aussitôt devant la rampe, ce n'est plus elle que le public regarde, mais un autre être *réel*, ignorant du premier. De ce côté de la porte de toile peinte, c'est Lucien Guitry savourant le plus beau moment de la journée, la joie de sa vie, de l'autre et le temps d'en franchir le seuil, ce serait Tartuffe? Avant même de chercher à pénétrer le mystère d'une telle opération, voyons quelles sont les obligations qui vont intervenir dans le comportement scénique du comédien.

Il n'est pas question de discuter l'existence d'une émotion que nous avons constatée et dont nous avons mesuré certaines réactions. Plus généralement, il faut admettre une façon d'être et de sentir pendant le jeu qui a ses modalités propres. L'acteur éprouve en scène des sentiments dont il fait seul l'expérience et seulement à ces moments-là. Mais on doit remarquer que la marche de ces sentiments scéniques se déroule sur un canevas préparé. Le rôle a été établi minutieusement. Sur telle réplique, l'acteur fera tel geste et pas un autre; il ira s'asseoir sur cette chaise et non sur celle-là. Quand l'héroïne relèvera son visage inondé de larmes, ce sera à la place précise où l'étroit faisceau du « spot » le prendra et en rendra la souffrance perceptible au spectateur. On ne peut objecter que ces préoccupations n'interviennent qu'en l'absence de tout sentiment un peu fort. Nous avons constaté cent fois ce souci de mise en scène, même dans la plus grande chaleur du jeu. Nous avons vu, près de nous, M. Romuald Joubé, jouant le rôle de Jésus du Mystère de Gréban, les joues ruisselantes de pleurs à la prière du Mont des Oliviers, au fort de son émotion dont il se déclara satisfait par la suite, regagner la plage lumineuse dont il s'était éloigné au cours de l'action. Lorsque l'Avare se jette à terre dans la folie de son monologue, c'est selon un automatisme bien étudié, à la réplique exacte. Sans dire que l'interprétation est mécanique — et il faudrait recommencer la promenade fastidieuse, parce que toujours la même, à travers toutes les nuances des variétés de comédien — on peut affirmer qu'elle obéit à un certain mécanisme. Elle a ses cadres. Il ne s'agit point seulement d'une trame sur laquelle le

comédien pourra donner libre cours à ses émotions, mais encore d'une véritable partition des sentiments. Qu'on se souvienne de la préparation du rôle et du choix qui a présidé à l'élimination de certaines nuances parce qu'incompatibles avec la construction d'ensemble, avec le « mouvement » de la scène.

L'interprétation de cette partition ne se déroule pas toujours identique à elle-même. Sans doute il est des acteurs très réguliers. Mais il y en a, et non des moindres, qui se montrent inégaux selon leur humeur et les circonstances. « Rappelez-vous les acteurs de génie que nous avons pu voir, Mounet-Sully, Sarah-Bernhardt, qui ont été aussi haut que possible dans notre art; ils étaient extrêmement inégaux. Il leur arrivait, oui, parfaitement, à l'apogée de leur talent, certains soirs, d'être mauvais (24). » Bien peu de comédiens ignorent les soirs de mécontentement, heureusement compensés par ceux où ils retirent de la marche de leurs sentiments, pleine satisfaction. « Je n'y étais pas du tout », disent-ils, ou solennellement comme les très grands dont parle Mme Dussane : « Le Dieu n'est pas venu. » « La quantité d'émotion mise dans un rôle varie selon les jours, cela tient beaucoup à mon état moral ou physique. Rien n'est plus intolérable que de ne rien sentir, cela m'est arrivé très rarement pourtant; mais chaque fois j'en ai souffert comme d'une chose humiliante, diminuante, comme d'une dégradation personnelle » (25), dit Mme Bartet. Non seulement le schéma du rôle ne s'enrichit pas pareillement toutes les fois, mais il n'est pas utilisé identiquement aux mêmes instants, aux mêmes endroits. « Bien souvent, la mise en train se fait seulement pendant le premier acte, et on éprouve à la chute du rideau la conviction que, si l'on recommençait, on jouerait beaucoup mieux. Les jours où l'émotion est absente, on n'atteint pas la puissance désirée, on joue avec son talent, c'est-à-dire avec son raisonnement et son métier, et on cherche à reproduire artificiellement ce qu'on faisait le soir où on avait le feu sacré (26). »

(24) MME DUSSANE et M. TRISTAN DERÈME : *La Querelle des Poètes et des Comédiens*. Conferencia, 20-6-1928, p. 26.

(25) Cité par BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 285.

(26) Opinion des frères Mounet. Ibid., p. 285.

Avec la répétition du rôle, apparaissent ou disparaissent certaines impressions. Sans parler du trac qui finit par s'atténuer, le sentiment d'insécurité éprouvé par beaucoup — et qui témoigne de la conscience qu'ils prennent de la difficulté de leur art — s'affaiblit progressivement. « Au fur et à mesure que l'acteur joue une pièce, son insécurité disparaît, ses forces vives diminuent » (27), écrit M. Louis Juvet, qui ajoute : « Sa sensibilité s'amoin-drit mais sa puissance d'exécution y gagne (28). » Pareillement, les frères Mounet remarquaient que « la représentation quotidienne diminue la quantité d'émotion et de vie qu'on met dans un rôle » (29). La mobilisation de l'émotivité par le comédien est donc sujette à variations. (Le jugement précédent de M. Louis Juvet se prête à d'amples débats puisqu'il met en corrélation la diminution de la « sensibilité » et la puissance d'exécution, mais là n'est pas ce qui nous préoccupe en ce moment.) L'affaiblissement progressif des dispositions sensibles est un fait de valeur générale. Des comédiens le déplorent, d'autres s'en félicitent. Certains le ressentent vite, d'autres moins, même très peu. « Il m'arrive — dit Mme Després — de jouer trois ou quatre cents fois mes rôles. Il en est où il est prescrit de pleurer. Si mes larmes, par hasard, ne viennent pas seules, du fait de mon émotion... tant-pis, je me contente du masque de douleur. Je suis incapable d'artifice et je condamne de tels moyens. Mais les larmes viennent presque toujours. Et je sens que ce qui renouvelle chaque soir mon émotion, donc mes larmes, c'est le renouvellement du public : je veux que mes spectateurs soient profondément touchés de ma douleur, qu'ils en gardent un émouvant souvenir; c'est pourquoi ma douleur me surexcite; je vis intensément, et... je pleure... je pleure (30). »

L'accroissement, avec le temps, de la sûreté d'exécution, la mise au point irréprochable de l'automatisme peuvent même induire le comédien en erreur dans l'estimation de la nature de sa satisfaction. Les larmes, provoquées surtout

(27) et (28) *L'Art du comédien*, Encyclopédie française, t. XVII, p. 1764-12.

(29) D'après BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 285.

(30) Cité par MORHANGE : *En marge de la psychologie des larmes*, p. 55.

les premières fois par l'afflux des représentations, dans la chaleur et la fièvre des sentiments scéniques, obéissent plus facilement par la suite au mécanisme des réflexes conditionnés : le but (ou l'un des buts) de toute façon est atteint.

De soirée en soirée, le sentiment scénique s'émousse, le plus souvent sans que la courbe de son évolution revête une allure bien définie. Un événement quelconque peut d'ailleurs lui redonner son acuité; le trac lui-même renaît, ce n'est pas rare. Toujours le comédien se défie de son interprétation mécanique et de l'inattention qui en résulte, avec les accidents, toujours possibles, de la mémoire. « ...Dans d'autres théâtres où la même pièce peut tenir l'affiche pendant cent représentations successives, l'acteur le mieux disposé finit par atteindre un état de satiété; on ne peut plus s'intéresser à son rôle, l'attention se détourne ailleurs et c'est à ce moment-là, nous dit M. Paul Mounet, vers la cinquantième représentation, que j'ai observé en moi des hésitations et même des pertes de mémoire » (31).

Parmi les multiples petits problèmes que pose la vie scénique du comédien, il en est un qui attire particulièrement l'attention de tous, philosophes ou spectateurs, celui de l'influence des sentiments personnels sur les sentiments scéniques. Précisément au sujet des « larmes », M. Morhange a reçu de Mme Piérat une réponse qui nous montre l'utilisation des sentiments personnels : « ...elle pleure naturellement. Mais quand, pour des raisons d'ordre extérieur, elle est privée de cette sensibilité, elle... utilise un artifice d'ordre psychique, représentatif... En même temps qu'elle récite et qu'elle mime son rôle, elle pense à une douleur intime et personnelle, à un cas de sa vie privée capable de lui arracher des larmes. Le change est donné aux spectateurs : c'est la représentation de la douleur de Mme Piérat-femme qui fait pleurer Mme Piérat-comédienne. Ce transfert représentatif, plasmateur des larmes, lui est facile, nous a-t-elle affirmé » (32). L'interprétation de M. Morhange est un peu rapide; il est difficile de parler en ce cas de la douleur de

(31) BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 286.

(32) *En marge de la psychologie des larmes*, p. 57.

Mme Piérat. Mais l'analyse de cette confession qui tourne autour de « l'identification avec le personnage » serait prématurée. L'artifice dont parle Mme Piérat n'est ni parfaitement original, ni fréquemment utilisé, du moins de cette façon systématique. Talma n'ignorait pas que les contrariétés, les chagrins, les souvenirs douloureux peuvent en exaltant la sensibilité du comédien, le mettre dans un « ...état d'agitation nécessaire au développement de ses facultés » (33). Mais il ne préconisait pas « une fréquente épreuve de semblables moyens » (34).

Il s'agissait précédemment, avec Mme Piérat, de l'utilisation des souvenirs, plus ou moins lointains, mais en tout cas appelés, provoqués, non de l'influence involontaire d'un sentiment actuel sur le sentiment scénique. Binet a recueilli de la bouche de M. Truffier une observation intéressante : « Il y a quelques années, il était seul à Paris avec son jeune enfant; l'enfant meurt brusquement dans la journée; le corps est porté chez la grand-mère. M. Truffier était obligé de jouer le soir; il devait même jouer deux rôles énormes, le valet du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, et le Crispin du *Légataire Universel*, deux rôles de farce; il est impossible de le remplacer; il va au théâtre, s'habille, entre en scène, joue la première pièce en automate, sans se rendre compte de ce qu'il faisait; puis, peu à peu, vers le milieu de la soirée, il était si bien pris par le rôle que toute préoccupation triste avait été bannie de son esprit, et à la fin de la représentation il avait en quelque sorte oublié la mort de son enfant. Je dis en quelque sorte, parce qu'il ne s'agit pas évidemment d'un oubli réel. Le souvenir reste, mais il cesse d'être obsédant, il passe au second plan (35). » Nous avons vu Berthier, alors qu'il venait de perdre sa mère, jouer le rôle de Clemenceau dans *Le Général Boulanger* de M. Maurice Rostand, au théâtre de la Porte Saint-Martin. Il agissait, lui aussi, en automate, absolument absent de l'action pendant les scènes où il n'avait guère qu'à se taire, sortant d'une véritable rêverie sans contenu précis pour ses répliques. Etat dans lequel, ainsi qu'il nous le confiait, il se comportait

(33) et (34) *Réflexions de Talma sur Lekain et sur l'art théâtral*, p. 75.

(35) *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 292.

comme une mécanique. Jacobson cite l'exemple de Tchekhof qui, venant de vivre la douloureuse séparation d'un être aimé en même temps que la mort de sa mère, avait à jouer un vaudeville. « Le rôle se refusait tout le temps et c'était un supplice (36). »

On est tenté de rapprocher les cas analogues des généraux, des chirurgiens, de tous ceux qui sont obligés d'exercer leur profession avec toute la concentration voulue dans des situations également pathétiques. Notons toutefois combien il est pénible de *jouer*, de jouer la gaieté, par exemple, quand on a le cœur en deuil. En la circonstance il ne s'agit pas seulement de fixer son attention en dépit d'une douleur lancinante, il faut éviter le retentissement du sentiment personnel sur le sentiment scénique. Cette obligation d'exprimer une émotion quand la vie en impose une autre totalement différente ne laisse pas d'impressionner. C'est le rire de *Paillasse*. Aux différents degrés tous les comédiens connaissent évidemment cette servitude. C'est un fait qu'elle ne les empêche point d'exercer leur métier, même dans les circonstances les plus douloureuses.

Des rencontres de même nature peuvent inversement avoir lieu entre le sentiment éprouvé dans la vie et celui à exprimer sur scène. C'est le cas du jaloux jouant la jalousie, de l'amoureux jouant des rôles d'amant. Le jeu en sera-t-il favorisé? Nous nous souvenons de différents exemples donnés par M. Raphaël Duflos au Conservatoire, dont plusieurs personnels et qui concluaient à l'indifférence de cette rencontre quand ce n'était pas plutôt à son désagrément. Des cas d'espèce peuvent se présenter dans lesquels une similitude de situation ou de sentiments favorise la chaleur de l'interprétation. Il n'est pas impossible qu'une certaine résonance ne soit quelquefois utilisable, mais c'est à condition qu'elle ne vienne contrarier en rien ce qui est établi ou voulu pour le personnage.

Ces conclusions apportées par les faits étaient au reste à prévoir. Si la technique du comédien est au point, si son rôle est établi comme partition, il est à présumer que tout sentiment, autre que le sentiment scénique et capable de

(36) *La Psychologie de l'Acteur*, p. 419.

l'accaparer, risque d'être gênant. L'acteur cherche à s'isoler, à se mettre dans une situation qui a son texte, avec ses accents propres, il prétend vivre son rôle et pour cela s'élever de lui-même, de quel secours lui peut donc être l'intervention de son sentiment personnel autrement que comme un adjuvant très accidentel? Jacobson cite le cas d'un comédien, Plotnikov, qui, amoureux de sa partenaire et s'étant promis de profiter de la circonstance pour l'embrasser vraiment, fut bien surpris en sortant de scène, de n'en avoir rien fait (37). M. Plotnikov avait joué le rôle, tout simplement.

Parmi les sentiments personnels qui peuvent l'influencer en scène interviennent en effet ceux que le comédien nourrit pour son partenaire. Que l'on se souvienne du passage dialogué du *Paradoxe* où Diderot a spirituellement reproduit une petite querelle de ménage, pendant le jeu. Rachel, brouillée avec son maître Samson, échangeait avec lui, à voix basse, des mots acerbes. Il n'est pas rare de rencontrer, au hasard des distributions, des époux divorcés, des amants séparés ou en pleine crise sentimentale. Toutes les nuances de sympathie agissante ou d'antipathie se manifestent, desquelles il ne faut pas exclure celles dont les causes sont physiques. Il est peu intéressant, par exemple, de passer une scène entière dans les bras d'un partenaire dont l'haleine est désagréable. Dans tous les cas, le problème, pour le comédien, réside dans une mobilisation de l'attention plus ou moins facile, dans la maîtrise de soi au service du rôle. L'influence du partenaire peut être considérable, non point par l'utilisation des sentiments personnels immédiats, mais par le climat favorable qu'il crée.

S'ils sont dépressifs, les sentiments personnels seront gênants, cela va de soi. S'ils sont d'une intensité telle — gais ou tristes — qu'ils tendent à envahir le champ de la conscience, ils rendront difficile l'attention du comédien à son rôle, sa concentration. S'ils sont une source d'activité et de tonus, le comédien en profitera dans la mesure où il ne se laissera pas accaparer par eux.

(37) Ibid., p. 420.

Il est évident que les manifestations psycho-physiologiques des émotions éprouvées en scène ne cessent pas dès le baisser du rideau ou la sortie de l'acteur. Nos mesures étaient faites en coulisse, après le jeu bien entendu. Il n'est pas douteux que le sentiment scénique ait une persistance et, qu'à son tour, il puisse influencer pendant quelque temps la tonalité des sentiments réels. Mme Dussane nous rappelle que « les fureurs d'Oreste, les hallucinations d'Hamlet valurent à Talma d'authentiques crises de neurasthénie » (38). Elle ne manque pas surtout d'ajouter que bien peu d'acteurs n'ont pu supporter « sans dérangement d'esprit, d'incarner Napoléon » (39). Mais il s'agit là d'un problème que nous traiterons d'autre part, soulevé par le relentissement des sentiments scéniques dans la vie intime des comédiens. Tout autre et beaucoup moindre est celui de leur durée. Nous avons vu, le rideau venant de tomber sur le dernier mot de *La Ville Morte*, Mme Juliette Verneuil, qui ne voulait point rester seule en scène pour saluer le public, appeler ses camarades sur un ton si étrange que nous nous sommes mépris. Son attitude, sa physionomie, sa voix reflétaient une émotion telle que nous croyions à quelque accident : rideau descendu trop tôt ou trop tard, absence d'un accessoire, faute ou maladresse d'un partenaire : il n'en était rien, Mme Verneuil voulait seulement saluer le public avec ses camarades. Mais pour les appeler, elle avait gardé involontairement et bien que la pièce fût terminée, l'attitude et le ton que lui avait fait prendre son émotion, sous l'empire de laquelle elle restait encore. Binet a recueilli de Mme Bartet l'observation suivante : « L'émotion physique où me plongent certains rôles se prolonge après ma sortie de scène. Ainsi je continue d'être opprimée après la scène de larmes du troisième acte de *Denise*. De même, après le premier acte de *Bérénice*, je me sens durant quelques instants encore dans un état de ravissement (40). » Mme Suzanne Després confiait à M. Morhange, en sortant de scène, alors qu'elle venait de jouer Nora de *Maison de Poupée*, qu'elle se sentait encore accablée de son effort (41). Nous avons

(38) et (39) *Le comédien sans paradoxe*, p. 20.

(40) *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 289.

(41) *Op. cit.*, p. 55.

maintes fois constaté des états semblables dont il convient cependant de ne pas exagérer l'importance. Nous voulons dire qu'il s'agit d'une tonalité particulière, non négligeable, apportée dans la vie personnelle par ce qui a été vécu en scène, mais non d'une persistance intégrale. Oreste-Chevrier, dont nous venons de constater les modifications de la tension artérielle, sourit à ses laudateurs et va signer des photographies. M. Julien Bertheau qui vient de vivre intensément Fortunio, s'intéresse avec une satisfaction visible à la courbe de sa tension. Chamarat-Harpagon ne manifeste aucune avarice en sortant de scène.

Il entre dans ces états complexes, plus ou moins longs selon les sujets, les rôles et les jours, une impression de fatigue bien compréhensible, le souvenir latent des sentiments suggérés, en même temps qu'un plaisir, une satisfaction d'ordre esthétique. Il règne souvent dans les loges, à la fin du spectacle, une animation et une gaieté tout à fait caractéristiques. Cette imprégnation de l'acteur par le rôle, pendant quelque temps, témoigne de l'importance des sentiments scéniques. Troublante pour qui s'intéresse au comédien — (elle n'a pas laissé, par exemple, de frapper vivement M. François Mauriac) — elle est au fond légère en regard de la violence des émotions exprimées, devant les abîmes de la conscience où vont se perdre, semble-t-il, ceux à qui échoit l'extraordinaire aventure d'animer Œdipe, Oreste, Hamlet, l'Avare... Déjà nous trouvons dans cette remarque une indication précieuse sur le rapport des sentiments vécus et de la personnalité profonde de l'acteur, celle-ci non indifférente, sympathique à l'activité théâtrale, demeurant cependant immédiatement étrangère aux bouleversements considérables qui se sont joués.

Les processus de l'activité scénique sont multiples. Les efforts d'attention du comédien se portent sur ce que nous avons appelé le canevas ou la partition du rôle, également sur l'attitude de son partenaire dont tout le comportement, réglé lui aussi sur une partition, peut cependant présenter des anomalies : fautes de mise en scène, lapsus, incidents imprévisibles, réactions inspirées — heureusement ou non — par le moment. Quelques-uns de ces efforts sont relatifs

à ce qui est extérieur au rôle : démarche du partenaire, manifestations du public, etc...; les autres, au rôle proprement dit, le but principal étant d'opérer la concentration d'esprit nécessaire dont nous aurons à analyser la nature intrinsèque. On peut, dès lors, distinguer un antagonisme entre ces différentes attentions. Nécessité de s'isoler, d'oublier presque le public et nécessité d'être sensible à ses réactions, par exemple de ne point parler pendant les applaudissements. Obligation de regarder le partenaire (puisque le jeu de l'un est en quelque mesure fonction de celui de l'autre), d'autre part obligation d'oublier ses fautes et tout ce qui chez lui est matière à distraction. La contradiction de ces activités apparaît nettement dans l'observation de Mounet-Sully, recueillie par Binet : « L'odieux applaudissement du public à la fin d'une tirade, la figure d'un partenaire qui n'exprime pas l'émotion qu'il devrait exprimer, qui, au contraire, rit sous cape ou fait des signes au public, une foule d'autres incidents vous arrachent à votre rêve (42). »

Mounet-Sully arrivait quelquefois, disait-il (43), à oublier qu'il jouait devant un auditoire. Cette affirmation dont nous comprenons parfaitement la signification et qui marque l'empire total du personnage sur l'acteur, mérite cependant de n'être point prise dans un sens trop absolu. Dans ces rares instants privilégiés où il prétend « s'identifier » avec le personnage, l'acteur n'a-t-il pas obscurément conscience d'une foule émue, attentive au drame? Il suffit pour se convaincre qu'il en est bien ainsi d'opposer — ce qui nous fixera, en passant, sur la valeur relative de certains jugements — cette phrase de l'illustre tragédien à propos de son interprétation du rôle d'Œdipe : « J'ai l'impression, chaque fois que je le joue, d'être en communion parfaite avec un public passionnément intéressé, et sympathique à mes moindres gestes (44). » La conscience de jouer en public est chose certaine. Le public est nécessaire au comédien. Il n'aime pas se produire devant des salles aux trois quarts vides, son interprétation s'en ressent. Il entre plus ou moins en sympathie avec les auditeurs. « Un public en or... mau-

(42) et (43) *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 290.

(44) MOUNET-SULLY : *Souvenirs d'un tragédien*, p. 293.

vaïse salle ce soir... » : autant d'expressions qui traduisent cet état d'esprit à l'égard des spectateurs. Cette impression d'une masse d'humanité attentive au jeu, est tonique à l'acteur. C'est, dit Max Reinhardt, « une légende de prétendre qu'il oublie le spectateur. A l'instant même où il parvient au sommet de son émotion, la certitude que mille témoins à la respiration suspendue, tendus et frissonnants, le suivent, défonce en lui les dernières barrières de son être le plus intime » (45). Nous avons précédemment cité la page où M. Louis Jouvet parle de l'amplification de sensibilité que donne l'entonnoir d'une salle de théâtre. Il ajoute : « A ce moment où se polarise sur le comédien qui est en scène ce brusque afflux de sentiments humains, aiguïsés jusqu'à l'extrême, accessibles à toutes les nuances, débordants de confiance et de beauté intérieure; à ce moment-là votre plaisir nous est plus sensible, peut-être, qu'à vous-même (46). » « C'est une joie si profonde de se sentir comme multipliée devant une salle attentive (47) », dit Mme Gaby Morlay. Nous avons vu également comme Mme Suzanne Després expliquait le renouvellement de son émotion par celui du public. Citons encore l'observation très belle, très nuancée, de Mme Bartet : « Je communique directement avec la salle, je sens très distinctement si elle est en sympathie ou en opposition avec moi. Si je ne la sens pas assez acquise, j'accomplis, pour la gagner entièrement, un effort intense au point de me paraître presque physique. Au plus fort de l'émotion, le public m'apparaît indistinct, comme une masse collective. Quand mon rôle ne me possède qu'à demi, je discerne, au contraire, les moindres mouvements qui se produisent dans la salle. J'ai la perception très nette du silence qui dénote que l'attention de la salle se fixe, comme aussi je sens cette attention se dissiper (48). »

Non seulement le comédien a conscience de jouer, d'éprouver ses émotions, en public, mais encore il se sent en sympathie avec lui. Il a besoin d'éprouver ce contact, ce « magnétisme » pour reprendre un mot souvent employé au

(45) Cf. *Les Nouvelles Littéraires*, 5-9-1936.

(46) *La Revue Hebdomadaire*, 4-5-1935, p. 15.

(47) Cf. ANDRAL : *Au delà du rideau*, p. 13.

(48) BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 293.

théâtre. Il va sans dire que lorsque nous exprimons la qualité de cette action des spectateurs sur l'acteur, nous ne songeons pas aux procédés de certains cabotins pour la provoquer. Il n'est point question ici des acteurs qui visent un peu trop à l'effet et quémandent les applaudissements. Avec Mounet-Sully nous avons parlé de « l'odieux applaudissement ». Pour n'être pas sollicitée sans pudeur, cette aimantation par le public, dont la valeur et l'intérêt sont certains, n'en existe pas moins, et elle est agréable à l'acteur. C'est un facteur important dans son attitude scénique. Et l'antagonisme dont nous parlions précédemment se révèle particulièrement net, ce sentiment de jouer en public étant à la fois favorable et par moments nuisible. L'effort de l'acteur tendra alors vers un double but : s'isoler, ne pas voir, ne pas entendre le public, autrement dit l'oublier, tout en restant cependant perméable à l'émotion qui s'en dégage et dont il s'imprégnera. Equilibre à trouver, dans la recherche duquel l'attention se dirige plus spécialement vers l'objet désiré, en laissant les autres dans les coins sombres du champ de la conscience, prêts à surgir. Ces quelques observations à propos d'une caractéristique, non pas accessible, mais de moindre importance, de l'état mental du comédien sur la scène nous donne un aperçu des mécanismes spécifiques de son comportement que nous allons rencontrer.

Nous venons d'examiner quelques particularités marquantes de l'émotion scénique et des conditions de sa naissance, nous ne prétendons pas en avoir épuisé la gamme. Chaque fois nous avons dû noter l'influence de la personnalité de l'interprète, de sa nature, de ses goûts, des buts esthétiques poursuivis, appelant ainsi une quantité de développements possibles. Le comportement de l'acteur en scène pose évidemment un nombre considérable de questions toutes en nuances et l'on conçoit que comédiens et romanciers se soient complu dans son analyse, au risque bien souvent de perdre de vue l'essentiel de leurs recherches. Nous nous sommes arrêté aux tonalités marquantes, à celles qui apparaissent comme contexte essentiel, mais nous n'avons point encore établi les caractéristiques fondamentales de l'émotion proprement dite pendant le jeu.

Quels que soient l'idéal du comédien, son opinion sur l'identification avec le personnage, il convient tout d'abord de remarquer que son émotion et ses sentiments scéniques sont soumis à la volonté. Laissons de côté les longues dissertations autour du « dédoublement » ou des nécessités de la simultanéité de l'intelligence et de la sensibilité, soulevées par le *Paradoxe*, pour isoler les observations concernant cet aspect de l'émotion scénique et nous trouverons toujours, sans exception aucune, ce caractère particulièrement important.

Il est bien évident qu'il se montrait chez Lucien Guitry, célèbre pour sa maîtrise, et dont M. Jacques Copeau admirait la « suprême technique couronnée par une suprême intelligence » (49). Cette double qualité « opérait à la fois un miracle de concentration et un miracle de détachement (50). » (Ce qui d'ailleurs a fait dire à M. Antoine : « Le dédoublement n'apparaît pas chez lui (51). ») Maîtrise de soi... contrôle... surveillance de soi... autant d'expressions, de titres de chapitres pour les manuels ou les mémoires des comédiens. Chaliapine parle de « la discipline du sentiment » (52). Il nous décrit (53) un Paillasse qui déchaînait les rires et cependant pleurait réellement en scène, au point d'avoir encore les yeux inondés de larmes, après, dans sa loge. Et Chaliapine de conclure : « Le manque excessif de mesure avait provoqué dans la salle une réaction excessive : l'hilarité générale. » L'illustre comédien lyrique avait l'habitude de se « contrôler » à chaque moment (54). « Il y a en scène deux Chaliapine. L'un joue, l'autre surveille (55). » La même vérité est encore parfaitement exprimée dans l'observation de M. Georges Berr recueillie par M. Morhange : « Pour moi, il m'est arrivé de verser des larmes en scène qui ne me contentaient pas : elles étaient involontaires. J'en déduisais que j'avais dépassé ma sensibilité et que je n'étais plus dans cet état de surveillance intérieure indispensable au bon comédien. Cette surveillance

(49) et (50) Cf. *Les Nouvelles littéraires*, 2-2-1935.

(51) *L'Art du comédien moderne*. Conferencia, 15-8-1924. p. 214.

(52) *Ma Vie*, p. 118.

(53) *Ibid.*, p. 116.

(54) *Ibid.*, p. 113.

(55) *Ibid.*, p. 119.

intérieure ne doit pas paralyser l'émotion, mais tout simplement la régler (56). » Fréquents sont les mécontentements du comédien qui viennent de ce qu'il n'a pas gouverné son émotion à sa guise. Quand par hasard il se ferait qu'ayant perdu sa maîtrise, son jeu n'en souffrirait pas apparemment, on ne pourrait en conclure que cette maîtrise n'est pas utile. Lorsqu'il se plaint que sa surveillance lui a fait défaut, le comédien n'entend pas dire que son jeu a été livré à une totale anarchie; ce qui implique qu'à un degré quelconque l'attention volontaire est intervenue. En fait, la défaillance du contrôle au moment où l'émotion est à son comble est redoutée de tous.

Samson avait formulé cette règle dans son *Art Théâtral* :

L'acteur qui, du talent, veut atteindre le faite
Quand il livre son cœur, doit conserver sa tête.

Molé, auparavant, avait dit de même et M. Antoine a répété le précepte. Got — à propos de Diderot, évidemment — sur la nécessité d'être double, explique : « en même temps que l'artiste exécute et éprouve, une sorte d'être de raison doit rester en lui debout à côté, observant l'être actif et aussi l'auditoire, et capable toujours de combinaisons, de ressources et de nuances nouvelles, — un *modérateur*, en un mot, comme on dit en mécanique (57). »

Mme Dussane cite Paul Mounet : « Arriver à se mouvoir librement dans la chaîne, c'est-à-dire que malgré l'émotion réelle qui le prend et qui devrait le paralyser, l'acteur doit avoir assez d'empire sur lui-même pour retrouver sous l'étreinte de sa sensibilité la liberté de traduire les divers mouvements de l'âme en dérivant tous les troubles de son être physique et moral au bénéfice de l'expression vraie. Pour en arriver là, si toutefois ce but peut jamais être complètement atteint, que d'efforts (58)! » Mme Dussane a tout à fait raison de se réclamer de l'autorité de Paul Mounet. Le grand tragédien, comme son frère, appartenait à l'école de ceux qui se font hanter par le personnage et ont pour

(56) *En marge de la psychologie des larmes*, p. 56.

(57) *Journal*, t. II, p. 185.

(58) *Le Comédien sans paradoxe*, p. 15.

idéal l'oubli et le don complet de soi. Mais, comme le note M. Jacques Copeau : « Le tout du comédien, c'est de se donner. Pour se donner, il faut d'abord qu'il se possède (59). » L'effort des apôtres du dédoublement consiste précisément à justifier la possibilité de cette surveillance et de ce contrôle de l'émotion. Mme Dussane, partie en guerre contre Diderot, a toujours marqué avec justice dans ses différents écrits de combien d'ardeurs disciplinées était fait le talent de l'acteur. La nécessité de la maîtrise de soi ne s'oppose pas dans l'esprit de ces comédiens, à l'identification avec le personnage, et M. Morhange a fait fausse route au cours de son enquête pour n'avoir point vu cet aspect des confidences reçues. Cette seule phrase de M. Louis Jouvet nous éblouit de clarté : « ... une fois sur le plateau, le comédien doit pouvoir se mettre en état second et *contrôler* cet état quasi médiumnique » (60). M. Emile Fabre qui a vécu de longues années au milieu des Comédiens Français, en un temps certainement où l'on a le plus exalté cet idéal de dépersonnalisation du comédien pendant le jeu, affirme sans ambages : « Que l'acteur en jouant doive rester le maître de son émotion, cela n'est pas discutable (61). » William Archer, arrivant au terme de sa fameuse enquête dont nous avons eu si souvent à parler au sujet de Diderot, s'exprime ainsi : « Il me semble qu'on peut tirer de ces exemples la conclusion suivante : l'artiste accompli, même dans la fougue et dans la tempête de la passion, doit rester maître de soi pour ne négliger aucun moyen qui lui permette de ménager et de renforcer ses ressources physiques (62). » En cela le comédien du siècle passé est semblable à celui d'aujourd'hui. Stanislavski, après avoir dénombré les tâches extrêmement variées de l'acteur nouveau, montre la difficulté de les remplir : « Il n'y peut parvenir que par une maîtrise complète du sentiment (63). » Ainsi,

(59) DIDEROT : *Paradoxe sur le comédien* présenté par Jacques Copeau, p. 21.

(60) *L'art du comédien*. Encyclopédie française, t. XVII, p. 1764-11. C'est nous qui soulignons.)

(61) *Le Théâtre*, p. 192.

(62) *Physiologie de l'Acteur*. Revue d'Art dramatique, avril-juin 1889, p. 210.

(63) *Ma vie dans l'Art*, p. 253.

cette émotion scénique, dont le profane s'émerveille et qu'il tient parfois pour prodigieuse, non seulement peut être provoquée intensément à point nommé, mais son intensité même a besoin d'être contrôlée, limitée, pour ne pas être gênante. Elle doit obéir docilement à la volonté. « Dans ces moments de grand élan que je prenais pour de l'inspiration, ce n'était pas moi qui dirigeais mon corps, c'était mon corps qui me dominait. Or, dans la création dramatique, que peut faire le corps là où le travail de l'esprit est indispensable (64)? » Comment Mme Bartet, dont les analyses sont si pénétrantes, aurait-elle pu ne pas déclarer à Binet qu'il ne faut pas être dominé par l'émotion, mais au contraire la dominer, parce qu'un excès d'émotion deviendrait gênant et paralyserait les moyens de l'acteur, alors que dans le troisième acte de *Denise*, elle se sentait capable de supprimer la sienne pour dire certaines paroles avec la sécheresse voulue? Nous avons entendu M. Roger Gaillard, sincèrement pris par l'émotion pendant une répétition de *La Ville Morte* de d'Annunzio, s'écrier à la fin d'une scène : « Il faut que je la répète et que je m'y fasse, sans quoi je me trouverai paralysé à la représentation. » Nous renonçons à citer la multitude d'observations et de confessions recueillies pour notre compte et qui toutes affirment la nécessité de la maîtrise de soi en scène. On pourrait objecter que ce contrôle est susceptible de devenir inconscient. Une pareille affirmation n'est pas totalement dénuée de vérité. Il est certain que le comédien se crée un automatisme très subtil pour posséder les « actions réflexes » du rôle, comme dit Paul Mounet. Ce qui revient, pour le comédien, à déjà bien posséder les siens. Il devra, écrit Louis Jouvet, « acquérir un mécanisme qui siphonne et provoque ensuite l'émotion par habitude » (65). Sans conteste, le parfait comédien possède un appareil psycho-moteur méticuleusement mis au point pour cet exercice complexe qu'est le jeu scénique, enrichi d'une infinité de possibilités dont il dispose avec souplesse. Mais il serait assez vain de vouloir tout ramener de son activité à une hétérogénéité d'actions réflexes, indépendantes

(64) Ibid., p. 90.

(65) Encyclopédie française, p. 17'64-12.

de la volonté, d'imaginer le comédien perdu dans un état nébuleux et indifférent au déroulement du mécanisme qu'il a mis en route. Il faudrait supposer le fonctionnement précis et simultané de tous ces dispositifs : pour maîtriser le trac et faire surgir ou cesser les larmes, pour provoquer et siphonner l'émotion, pour faire suivre à celle-ci les méandres de la partition, en même temps que joueraient la sensibilisation (inconsciente) aux sentiments de la foule, les actions réflexes en fonction de l'attitude du partenaire et des incidents de la représentation. Quand cela serait, quand cette prodigieuse horlogerie serait possible pendant tout un spectacle en dépit des oscillations et des modifications apportées à chacun des différents mouvements, force nous serait de concéder qu'il faut tout de même la mettre en route ou au contraire l'arrêter à des moments très précis. Au reste, ceux-là même qui pour répondre à leur souci de s'identifier avec le personnage seraient enclins à négliger cet aspect de leur émotion soumise à la volonté — et nous avons vu qu'en fait il n'y en a pas — ne sauraient aucunement accepter d'être indifférents à cette émotion comme le film l'est à l'appareil de projection ou le cylindre du piano mécanique au bras qui tourne la manivelle. Pour nous en tenir à ce qui a été vu jusqu'à maintenant, il suffit de rappeler que tous ont besoin de sentir l'action du public et, pour agir sur lui, il leur faut apprécier la tonalité propre de leur effort.

Puisque aussi bien nous avons établi empiriquement ce caractère de l'émotion et du sentiment scéniques, d'être soumis à la volonté, au contrôle, à l'empire sur soi, nous pouvons nous demander à présent comment, si l'activité du comédien est artistique, comment il pourrait en être autrement. L'art du comédien serait-il donc différent des autres dans ce qui est justement essentiel pour tous ? Nous trouvons sous la plume de M. Serge Lifar, l'éminent maître de ballet du Théâtre National de l'Opéra, cette affirmation : « Il faut que le cerveau maîtrise le tempérament, assure un contrôle intérieur et donne le sens de la mesure nécessaire à la perfection de l'art (66). » Dans quelques lignes de sou-

(66) *La danse dans le cortège du printemps*, 1936, Les Nouvelles Littéraires, 10-10-1936.

venirs qu'il a laissés, Maurice Ravel s'exprimait ainsi : « La vérité, c'est que l'on ne se contrôle jamais assez (67). » Louis Vierre nous disait pareillement, parlant avec enthousiasme de son élève, M. Maurice Duruflé : « Il est remarquable. Il est si calme, si maître de lui qu'il fait ce qu'il veut. » Il n'est donc point exceptionnel que ce qui est vrai pour un danseur, un compositeur, un organiste, le soit pour le comédien. Nous aurons garde d'accumuler les comparaisons en faveur d'une vérité dégagée par tous les esthéticiens. « La domination aveugle du sentiment empêche l'artiste de le contempler et de l'exprimer (68). » Si la réponse n'est point surprenante, il n'en est pas moins vrai que la question devait être posée pour le comédien. Il y a dans son mode d'expression tels aspects sui generis qui pourraient faire porter le problème même de son art sur une ambiguïté aisée à pressentir. Car, ainsi que le remarque M. Emile Fabre (69), si tout est convention dans les arts, au théâtre il y a toujours un élément qui est bien réel, bien vivant, c'est l'acteur en tant qu'homme.

Nous avons noté la satisfaction du comédien lorsqu'il se « métamorphosait », son plaisir à se sentir en communication avec le public et sensibilisé par lui, mais ces différents sentiments scéniques étaient en quelque sorte accessoires. Il ne s'agissait pas du sentiment ou de l'émotion éprouvés dans le jeu, pendant l'interprétation du rôle, de la pénétration de l'acteur par les sentiments du personnage. Cette émotion présente un caractère tout à fait net et de première importance : elle est agréable. « Il faut jouir en scène », disait Lucien Guitry (70). Connaissant la maîtrise proverbiale du grand comédien, on pourrait être enclin à penser que cette jouissance provient uniquement des facteurs dont nous avons parlé : satisfaction de se sentir en résonance avec la salle, d'interpréter un personnage exceptionnel, et certes le seul fait de jouer lui était un plaisir très grand, capable d'imprégner profondément son

(67) *Mes souvenirs d'enfant paresseux*, Paris-Soir, 4-1-1938.

(68) DELACROIX (Henri) : *Psychologie de l'Art*, p. 86.

(69) *Le Théâtre*, p. 18.

(70) SACHA GUITRY : *Lucien Guitry*, p. 409.

comportement. Mais c'était autre chose encore et dans ces instants où avec une lucidité parfaite, il éprouvait maintenue et contrôlée, une émotion, celle-ci lui était satisfaction et joie (71). Mounet-Sully, dans l'émotion intense à laquelle il atteignait dans la plénitude de son art, trouvait un ravissement, une ivresse : « La source positive de nos enivrements est la sensation d'une vie qui n'est pas la nôtre et que nous sommes amenés à vivre par un effort de notre imagination (72). » Mme Bartet, jouant le rôle de Denise, sentait que plus elle s'enfonçait dans la douleur de cette pauvre fille qui pleure un enfant mort, plus elle éprouvait un sentiment de jouissance (73). Dans la tristesse, dans la douleur, par conséquent, le comédien le plus sincère, dont l'émotion est vraie, éprouve un plaisir certain. Il semble au premier abord qu'il ne s'agisse pas, chez Mounet-Sully et Mme Bartet, d'un même ordre d'émotion. Mounet s'enivre de la sensation d'une vie qui n'est pas la sienne, Mme Bartet sent augmenter sa jouissance à mesure que grandit en elle la douleur de Denise. En fait, le sentiment en cause est bien le même. Mme Bartet pourrait aussi bien dire qu'elle s'enivre à la sensation d'éprouver la vie de Denise pleurant son enfant et Mounet-Sully ressentait, comme si elle lui avait été propre, toute la détresse sublime d'Œdipe, titubant les yeux crevés. M. Louis Juvet nous montre parfaitement, en passant insensiblement d'une nuance à l'autre, l'identité de fait sous les deux façons de s'exprimer : « Il se produit parfois, dans ces phases de sensibilité, un moment de possession chez le comédien, c'est-à-dire d'intuition, qui est le résultat d'un contact vécu, éprouvé corps et âme à la fois avec un réel qui n'est pour les autres qu'à la portée de leur esprit. C'est le moment où, par une sorte d'exorcisme provoqué à la fois par le public et par l'auteur, le comédien rejoint le personnage; il sent le personnage se substituer à lui, et où il cesse d'être lui-même. Minute ravissante où, dans une étonnante plénitude, il a le sentiment de détenir la vérité et la vie mêmes de l'œuvre, où par une émulation faite de tension intérieure, cherchant à atteindre et à dépasser le person-

(71) Ibid., cf. pp. 405-408-409.

(72) *Souvenirs d'un tragédien*, p. 223.

(73) Cf. BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 290.

nage, à le saisir, tout autour de lui, dans une sorte de miracle, de délivrance, prend enfin l'apparence d'un rêve vrai. Alors, pendant quelques secondes, cesse ce tourment que donne l'effort d'une diction juste, d'une déclamation équilibrée et sensible, d'une respiration mesurée; s'écoutant avec sécurité, le comédien sent le personnage parler lui-même, et il s'entend dire justement et sans effort (74). » Cette « minute ravissante » est donc celle où le comédien, cessant d'être lui-même, sent « le personnage se substituer à lui ». En bonne logique, c'est par conséquent le moment où l'émotion rejoint celle du personnage. Mais c'est aussi celui où « s'écoutant » il sent le « personnage parler lui-même » en même temps qu'il « s'entend », lui, dire juste et sans effort. Par ces remarques, auxquelles nous avons été amené par la considération des multiples expressions de la satisfaction du comédien pendant le jeu, nous atteignons au point délicat du problème du comédien, mais nous ne nous y arrêtons pas encore. Sans essayer, pour l'instant, d'analyser en détail le processus de prise de conscience du sentiment scénique, nous retiendrons clairement, à travers les exemples cités, que dans leur complexité, et quels que soient les termes employés pour en rendre compte, les émotions et les sentiments scéniques présentent toujours ce caractère d'être agréables.

Cette conclusion pourrait sembler tout d'abord surprenante pour les mêmes raisons d'ambiguïté que nous signalions à propos de l'aspect volontaire de l'émotion du comédien. Voici des êtres qui, tous les soirs, vivent des situations atroces; dans l'instant où ils sortent de scène, ils ont encore le visage bouleversé et la trace des larmes sur le fard; ils sont accablés des émotions que nous savons vraies, qu'ils affirment sincères par sympathie avec le personnage, et nous apprenons que ces émotions, qui les fatiguent mais qui devraient les briser et leur être odieuses, sont autant de jouissances. Œdipe, écrasé sous le sublime mais effrayant destin, s'enivre de son émotion. Nous avons beau savoir que de telles représentations sont exténuantes, que le docteur Toulouse a dû conseiller à Lucien Guitry d'abandonner un

(74) LOUIS JOUVET : *Molière*. Conferencia, 1-9-1937, pp. 288 et 289.

rôle qui à la longue aurait menacé sa santé, que les sentiments scéniques ont une certaine persistance, nous sommes obligé de reconnaître que, loin d'être déprimante, cette activité donne au comédien une impression de force et comme un élan de vitalité.

Rien ne montre mieux ce qui range l'émotion du comédien dans la variété des émotions esthétiques. De la perfection du jeu réalisée, l'acteur retire une satisfaction bien naturelle. Avec le but atteint dans la réussite de l'effort, c'est le plaisir de voir s'achever une fin qui répond à une attente, de sentir sourdre de soi des possibilités que l'on espérait, de vérifier en même temps sa maîtrise. Satisfaction d'ordre technique et professionnel, d'une part, et au delà contentement plus désintéressé dans l'enthousiasme du succès d'un idéal confronté avec la réalité.

Quels que soient les mots employés pour les décrire, chacun de ces états privilégiés du comédien implique bien que celui-ci contemple son émotion. Il suffit de se référer aux confessions précédentes pour s'en convaincre. On n'en rencontrera jamais, même chez les partisans les plus convaincus de l'identification avec le personnage, qui ne traduise à un degré quelconque le plaisir né de la conscience de l'émotion réalisée.

Ainsi, il n'est pas exceptionnel de trouver dans cette attitude du comédien quelques caractères généraux de l'activité esthétique. Nous pourrions dire de la contemplation du comédien qu'elle suppose, comme toute contemplation esthétique, « un entraînement, une attitude favorable, une prédisposition quelque peu exceptionnelle de notre conscience, une orientation privilégiée de notre synthèse mentale » (75). C'est parce que l'émotion du comédien procède d'une activité esthétique qu'elle est agréable. De même que l'un des effets de cette activité est de nous donner « le sentiment d'un accroissement de notre énergie vitale » (76), de même le comédien, que devraient affaiblir ses impressions pénibles, éprouvera, après une fatigue immédiate, une augmentation de son activité générale.

(75) CHARLES LALO : *Les sentiments esthétiques*, p. 154.

(76) *Ibid.*, p. 152.

Arrivé à ce point de notre analyse de l'émotion et des sentiments scéniques, nous avons tout d'abord reconnu leur force, leur intensité, en même temps qu'accessoirement, avec l'étude de leurs différentes caractéristiques, nous leur fixions en quelque sorte des limites dans le champ de la conscience, mais sans aborder encore le problème fondamental de leur prise de conscience.

A plusieurs reprises nous avons parlé de l'identification de l'acteur avec le personnage, utilisant ainsi une expression rendue familière par nos longues discussions sur le Paradoxe, mais sans jamais nous poser la question de l'authenticité de cette identification. C'est parce que nous nous sommes abstrait préalablement de cette préoccupation première qui est l'objet de toutes les discussions et de toutes les divergences d'idées, que nous avons pu tirer des observations les plus diverses, même contradictoires, quelques conclusions précises sur les caractéristiques du sentiment scénique. Mais il va sans dire que ces résultats étant acquis, sous la complexité des notions soulevées par les témoignages, il reste à saisir l'essentiel : ce qui, dans les modalités particulières de la conscience des sentiments scéniques, se traduit dans la confession de l'acteur par le « dédoublement », « l'identification avec le personnage ».

On pourrait se demander comment on peut encore parler de cette identification alors que l'émotion du comédien, qu'il attribue au personnage, est agréable en tous les cas, même d'expressions pénibles, et soumise à la volonté. C'est alors que l'on explique tout par le dédoublement, mais en attribuant au mot une assez grande variété de sens et sans que son emploi semble dispenser bien souvent de la même prétention à l'identification avec le personnage. Une réelle confusion peut naître, il est vrai, d'une terminologie inadéquate, bien compréhensible du fait que les états en cause sont d'une description très délicate. Mais alors elle trahit bien l'existence d'expériences privilégiées, d'opérations psychologiques subtiles dont l'analyse est d'autant plus intéressante.

Quand il déclare « entrer dans la peau du personnage », le comédien veut-il dire qu'il oublie radicalement sa propre personne pour éprouver avec toutes leurs forces, *identique-*

ment, les sentiments de ce personnage? Evidemment non, ou bien ce n'est qu'une façon de parler. Quand il serait indifférent à tout ce que nous avons pu dire des caractères esthétiques de l'émotion scénique, le comédien s'arrêterait devant l'absurdité de quelques cas extrêmes. Il sait bien qu'Othello n'étouffe pas Desdémone pour de bon, Lorenzaccio n'assassinera pas vraiment, Hamlet ne blessera pas Laërtes de son fleuret démoucheté. S'il en était autrement, les théâtres seraient des cimetières. Ophélie ne devient pas folle. Il est vrai que certains acteurs ont été jusqu'à se déclarer atteints par les misères physiologiques de leurs personnages, mais il ne faut pas confondre des impressions de fatigue, de quelque tonalité qu'elle soit, avec des symptômes morbides. Dans *Les Revenants*, dans *Maison de Poupée*, les interprètes de ces hommes tarés au dernier degré, ne tombent pas malades. Léon Bernard qui prétendait avoir subi l'influence du rôle au point d'en éprouver des troubles, n'a tout de même pas contracté la syphilis pour avoir joué *Les Avariés*! Aase, de *Peer Gynt*, ne meurt pas en scène. Nous avons, il est vrai, omis de poser la question à Mme Suzanne Nivette qui jouait ce rôle, mais nous savons que dans cet instant où elle mourait, sa tension artérielle augmentait. Nous n'aurons pas l'impertinence de demander à Mme Simone — qui, nous l'avons vu, devient le personnage dès son entrée en scène — quelles ont été ses impressions particulières quand elle s'est sentie Faisane dans *Chantecler*. Et nous ne pensons point que son partenaire, subitement et intégralement dans la peau du personnage, ait remplacé par de sonores cocoricos les vers d'Edmond Rostand. Nous ne prétendons point diminuer les vertus de la suggestion qui sont grandes. Goethe faisait surgir à volonté des fleurs dans le champ de sa vision; on peut prêter la vie aux objets inanimés, leur imaginer des sensations. Mais il y a loin de là à un transfert du moi.

Et que dire des travestis? La femme qui joue un rôle d'homme se prend-elle totalement pour un homme? Notre époque est peu riche en travestis (du moins dans notre théâtre occidental : on sait que le théâtre japonais utilise encore des hommes pour interpréter des rôles de femme),

mais imagine-t-on les comédiens de Shakespeare dans les capricieuses intrigues du poète, qui d'abord habillés en femme, se déguisent ensuite selon l'affabulation de la pièce pour redevenir hommes? L'acteur qui jouait Julia des *Deux Gentilshommes de Vérone* — la tendre mais hardie Julia que la fantaisie de l'auteur habille en page — devait donc pour se sentir « dans la peau du personnage », entrer « dans la peau d'une femme » qui se met « dans la peau d'un homme »? Pour rendre une telle situation à travers laquelle il importait de montrer, suggérées par un homme, l'âme et la pudeur d'une femme sous des habits masculins, il fallait, du reste, un grand talent. Le jeu pouvait bien provoquer, chez les spectateurs et surtout chez l'acteur, quelques troublantes illusions sensuelles. Mais de là à identifier radicalement l'interprète avec le personnage, il y a loin. Comme dans les cas extrêmes précédents, on devine, sous l'image, les mille nuances qui délimitent la vérité de celle-ci.

Aussi bien n'est-ce point là la question, en dépit des exemples que l'on ne manque pas d'opposer des accidents survenus dans le feu de l'action, des comédiens qui se prennent pour Napoléon, qui se sentent plus petits ou plus grands en scène. La réalité de l'expérience éprouvée est autre.

Quand il entre en scène, le comédien a parfaitement conscience d'être en présence d'un public, d'avoir à exprimer des sentiments. Il sait que ces derniers seront soumis à son contrôle et qu'ils obéiront aux nécessités de la partition. Mais le problème de sa sincérité ne se pose pas pour autant et il a raison de la défendre avec énergie quand on veut faire de lui quelque inerte marionnette. Cette sincérité est celle de son jeu, de ses efforts pour la réalisation rêvée, pour atteindre à la perfection dans le respect de son art. « La sincérité dans l'art n'est que la franchise dans la technique (77). » Celle du comédien — et il se pique au vif à son sujet parce qu'elle met en question sa sensibilité dans ses manifestations évidentes — comme les autres, n'implique pas l'expression de la vérité absolue. C'est une transcription de la nature.

(77) CHARLES LALO : *Les sentiments esthétiques*, p. 202.

Le comédien a conscience que le sentiment qu'il traduit n'est pas le sien propre, mais celui du personnage qui le hante. De plus, il réalise parfaitement que ce sentiment se rapporte à un personnage et non à la personne qui le joue. Ainsi, l'acteur Alceste sait que l'amour qu'il exprime est celui du *Misanthrope*, non le sien. Mais ces reproches ou ces protestations enthousiastes s'adressent à Célimène, non à Mlle X..., sa partenaire. Quadruple jeu d'illusions possibles, de suggestions à chercher et à surveiller. (Si l'on insiste sur le fait que l'acteur se prend pour le personnage, il faut admettre pareillement qu'il prend ses partenaires pour les autres personnages, sans quoi une bonne partie de son comportement nous échapperait et l'on en reviendrait à se demander pourquoi Othello n'étouffe pas Desdémone, etc...)

Nous venons d'écrire que le personnage hantait le comédien. C'est, pour exprimer la même opération que celle traduite par l'expression « entrer dans la peau du personnage », déclarer exactement le contraire. D'où nous pouvons inférer que ce sont autant d'images dont la valeur reste métaphorique. Dans ses fines remarques sur *L'Art du Comédien*, M. Louis Jouvet distingue deux nuances selon que l'interprète compose son personnage ou qu'il le déforme à la mesure de sa personnalité. Dans un cas il habite le personnage, dans l'autre il est habité par lui (78). Cette distinction subtile qui marque bien deux natures de comédien, deux tendances psychologiques, et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, ne doit pas nous arrêter ici. D'une façon générale, le processus d'envahissement de la conscience par le personnage est mieux rendu par la première image. Ainsi que le dit M. Louis Jouvet par ailleurs : « C'est incontestablement une âme étrangère qui vient nous habiter (79). » Mounet-Sully, dans l'observation recueillie par Binet, s'exprime ainsi : « La composition d'un personnage ne consiste pas, suivant l'expression consacrée, à se mettre dans la peau du personnage; c'est tout juste le contraire; on évoque, on construit, par l'étude historique,

(78) Cf. *Encyclopédie française*, t. XVII, p. 1764-10.

(79) Cf. PIERRE LIÈVRE : *Supplément au paradoxe sur le comédien*, p. 98.

par des réflexions, etc., un personnage, et on fait entrer ce personnage en soi-même, on se fait hanter par lui; on lui livre son corps et son âme, en essayant de supprimer autant que possible sa propre personnalité (80). » Même affirmation chez Mme Dussane :

« — Donc, il n'est pas exact de dire que le comédien se met dans la peau du personnage. »

« — C'est bien plutôt le rôle qui se met dans notre peau et qui, du dedans, modifie nos traits et notre allure (81). »

Jusqu'à quel point le sentiment de ce personnage qui vient hanter le comédien peut-il envahir le champ de la conscience? Comment peut-il l'envahir quand nous avons établi que l'émotion scénique était agréable et soumise à la volonté? Comment, à la faveur de cette émotion intense, vécue par le comédien, celui-ci peut-il, par un transfert imaginatif, être amené à confondre plus ou moins volontairement cette émotion avec celle du personnage? Telles sont les réflexions que nous impose ce processus d'accaparement. Car nous touchons enfin au caractère fondamental des modalités de conscience du comédien pendant le jeu : il éprouve une émotion qui est bien à lui, et il la prête au personnage.

Sur ce point nulle contestation : cette fatigue, ces larmes qui coulent, cette modification de la tension artérielle, ces réactions hémoclasiques sont bien propres à l'acteur, à l'homme qui respire, à l'être vivant qui se meut devant la rampe; mais cet homme a conscience d'exprimer des sentiments qui ne sont pas siens. Non, il n'est pas avare, ni jaloux; il est Harpagon, Othello. S'il en est ainsi, il s'opère chez le comédien une scission de la conscience. Est-elle profonde, est-elle fictive? Si elle était vraie, elle entraînerait une véritable dislocation de la personnalité, une désintégration. Il se pourrait qu'elle tende vers une limite côtoyant l'abîme de l'aliénation. De toutes façons, nous sommes en présence d'états spécifiques, devant une structure psychologique qui appellent une explication.

C'est alors que l'on parle de « dédoublement ». Le mot

(80) BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 288.

(81) *Le comédien sans paradoxe*, p. 13.

est sur toutes les lèvres, dans toutes les enquêtes, dans toutes les interviews. C'est le mot-clef. La même personne l'utilise avec plus ou moins d'assurance selon les cas. Ainsi « le mystère de ce demi-dédoublément » (82) de Mme Dusane dans *Le Comédien sans paradoxe* s'enhardit quelque temps après jusqu'à être « une sorte de dédoublément qui ne témoigne nullement contre la sincérité de l'émotion » (83).

Le mot magique permet les jugements définitifs... et contradictoires. M. Antoine, dans le livre qu'il a consacré à Talma, essayant de pénétrer le mystère du grand tragédien, écrit en dernière page : « Talma avait un génie continu, comme renaissant... Pourquoi? Parce que, disent ceux qui l'étudièrent, le phénomène du dédoublément contesté par Diderot s'accomplissait en lui; il était Hamlet, Néron ou Sylla eux-mêmes; son personnage se substituait à lui (84). » Mais précisément l'année où sortait son ouvrage, l'auteur, toujours préoccupé de contribuer à l'étude du comédien, disait du même Talma : « Son génie était continu, comme renaissant. En quoi peut-il donc être comparé à celui de Mounet? Il semble, d'après les contemporains, qu'il restait toujours maître de lui-même, car, enfin, un acteur qui joue de son regard, comme nous le notions tout à l'heure, est évidemment un homme qui ne se dédouble pas. Il n'a donc pas possédé le don magnifique, si longtemps admiré, de Mounet, d'échapper à sa propre personnalité sur le théâtre (85). » Simple inadvertance de M. André Antoine? Ne serait-ce pas plutôt la marque d'un flottement dans la compréhension d'un état couvert par un mot tabou?

Loin de nous la pensée d'ironiser sur l'utilisation d'un terme pratique, capable d'exprimer avec clarté une opération ou un état parfaitement définis. Mais il encombre une littérature souvent confuse par sa seule présence, employé tantôt dans un sens, tantôt dans un autre et par la même personne, pour décrire un processus bien défini, ou tout simplement comme étant une explication suffisante en soi, chargée de vérité scientifique. Encore une fois, il n'est point

(82) P. 11.

(83) *La psychologie paradoxale du comédien*, p. 345.

(84) *La vie amoureuse de François-Joseph Talma*, p. 179.

(85) *L'Art du comédien moderne*, Conferencia, 15-8-1924, p. 211.

surprenant que dans l'analyse d'un état mental infiniment subtil, beaucoup se soient égarés. On doit même se féliciter d'avoir, à côté des observations d'une pénétrante justesse, celles qui, pour se perdre dans des explications sans valeur scientifique, apportent cependant une moisson importante de notations précieuses.

Quoi qu'il en soit, il y a, dans les affirmations des comédiens, à prendre et à laisser. Cette remarque ne nous est pas personnelle. Binet avait parfaitement observé que les frères Mounet lui répondaient « moins en décrivant leurs impressions qu'en pensant à leur idéal » (86). Mlle Irena Filozof écrit : « Les déclarations des acteurs ne peuvent pas être prises à la lettre. Souvent ce ne sont pas des photos fidèles, mais plutôt des portraits représentant leurs auteurs sous un jour favorable, créés d'après une image idéale qui inspire l'acteur sur son chemin artistique (87). » De même M. Jacobson : « Les affirmations des acteurs sur leur prétendu oubli de soi-même ne doivent pas être accueillies sans commentaires (88). »

Dans son désir de vivre le personnage et dans la réalisation de ce désir, le comédien trouve l'exaltation de son idéal. Et cela avec une acuité telle que son sentiment scénique en reçoit une teinte particulière. Il n'est donc pas étrange que cet idéal vienne colorer en une certaine manière ses observations où interfèrent le rêve et la réalité. Bien qu'en froide logique on puisse se demander pourquoi cette satisfaction se porte sur son dédoublement qui n'est rien auprès de celui (s'il existe) de l'auteur dramatique. L'interprète est, par exemple, Alceste; l'auteur aurait été Alceste, Célimène, Philinte, Oronte, etc... Nous voyons, quant à nous, quelque différence appréciable entre les deux cas de l'auteur et de l'interprète. Mais il n'empêche qu'à lire successivement les deux enquêtes de Binet sur l'un et sur l'autre, il semble que ce soit dans l'étude de l'auteur, avec le cas de François de Curel, que se présente le plus bel exemple de dédoublement (89).

(86) *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 285.

(87) *L'analyse du jeu scénique*, p. 351.

(88) *La psychologie de l'acteur*, p. 423.

(89) A. BINET et JACQUES PASSY : *La psychologie des auteurs drama-*

Ce dédoublement, chez le comédien, est pris dans trois acceptions différentes.

Dans une première manière il y a dédoublement en ce sens que la personnalité de l'acteur fait place à celle du personnage. L'envahissement du champ de la conscience par le sentiment prêté à ce dernier est complet. C'est le dédoublement que repoussait Pierre Lièvre pour l'aliénation qu'il suppose (90), celui de M. Antoine précédemment, de Mounet-Sully dans l'instant où il pouvait dire « le Dieu est venu ». Ce serait également la signification à admettre dans les états psychiques rares et de courte durée que Mlle Irena Filozof a qualifiés d'aliénation scénique. C'est le sens que nous devons choisir quand Mme Dussane nous parle de ces personnages puissants, Hamlet et Oreste, qui « ont possédé la sensibilité de leurs interprètes au point de les chasser d'eux-mêmes » (91). Sarah Bernhardt l'entend ainsi, tout au moins dans la page où elle écrit à quelques lignes d'intervalle : « Il n'est donc point d'artiste digne de ce nom sans un dédoublement incessant de la personnalité... Le comédien ne peut se partager entre lui-même et son rôle; il perd son « moi » durant tout le temps où il se tient sur la scène (92). » De même pour M. Morhange, quand il classe dans sa première catégorie de comédiens ceux qui ont la faculté d'oublier qu'ils jouent la comédie et qui s'infusent « intégralement dans la peau de leur personnage » (93).

Dans le second sens, il y a dédoublement quand l'émotion coexiste avec un état mental de critique. Remarquons, dit Binet, que « lorsque l'acteur incarne le personnage en lui, il cesse de se dédoubler, il devient autre, il devient le personnage. C'est seulement lorsque l'incarnation est incomplète qu'on est double; c'est le cas de Mme Bartet, et probablement de la majorité des acteurs » (94). Mme Bartet

tiques. Revue philosophique, 1894, t. I, p. 228 (nous ne suivons au reste pas Binet dans ses conclusions).

(90) Cf. *Supplément au paradoxe sur le comédien*, p. 117.

(91) *Le comédien sans paradoxe*, p. 20.

(92) *L'Art du théâtre*, p. 104.

(93) *En marge de la psychologie des larmes*, p. 55.

(94) *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 293.

éprouve les émotions des personnages qu'elle représente, « par sympathie » (95). A vrai dire, on emploie surtout le mot dédoublement selon cette acception, mais on le fait dériver avec une surprenante facilité selon la première. Toute une gamme d'états psychiques est d'ailleurs possible, groupés sous cette même étiquette, des notes supérieures où « l'incarnation » est presque parfaite, sans être complète, aux plus basses où le sentiment scénique coexiste avec un état mental de critique, comme dans n'importe quelle circonstance de la vie intellectuelle. De sorte que de nombreux comédiens se sont efforcés d'expliquer ce dédoublement le plus simplement du monde, en l'identifiant à celui que l'on rencontre dans des activités fort diverses et courantes. « On pourrait [dit Mme Dussane] déceler le phénomène analogue chez quiconque a mission d'agir sur une foule : orateur de tous ordres, grands chefs, etc... (96). » M. Louis Jouvét va plus loin encore : « Ce dédoublement que Diderot voudrait paradoxal n'existe-t-il pas en chaque homme qui, tout en parlant avec un de ses semblables, conserve son raisonnement libre et, quoi qu'il dise, sa personnalité (97)? » Binet n'explique pas autrement la complexité de cet état mental. Mais voilà qui nous entraîne bien loin du fameux mystère incompréhensible à qui n'est pas comédien lui-même, et qui ne manque pas de surprendre lorsque l'on sait à quels efforts d'analyse Mme Dussane et M. Louis Jouvét s'appliquent d'autre part pour faire saisir la nature de ces états psychiques. D'où l'on conclut aisément que l'explication par ce dédoublement ne mène pas loin et qu'il doit y avoir autre chose à élucider.

Le troisième sens où il semble qu'on veuille prendre parfois le mot dédoublement est beaucoup moins simple. Il est un mélange assez curieux des deux autres. Le comédien a le sentiment absolu d'être le personnage, mais il garde absolument aussi le sentiment de son moi d'acteur. S'il était authentique, ce cas serait celui d'une dépersonnalisation qui mériterait d'être approfondie, avec toutes les conséquences entraînées par la dislocation de la per-

(95) *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 284.

(96) *La psychologie paradoxale du comédien*, p. 346.

(97) *Encyclopédie française*, t. XVII, p. 17'64-11.

sonnalité. Là encore, toute une gamme est possible des états psychiques auxquels prétend le comédien, depuis ceux qui expriment une tendance vers une dépersonnalisation, jusqu'aux autres tout à fait illusoires qui n'ont de fondement que dans des erreurs d'introspection.

Ces « dédoublements » ainsi entendus ne nous donnent pas des états différenciés typiques. Ils désignent bien des processus psychologiques différents, mais ce qui ne laisse pas de surprendre, c'est l'aisance avec laquelle on passe de l'un à l'autre, sans que jamais l'on puisse définir et situer l'hiatus. Couvrant d'abord des opérations intellectuelles sans originalité, pour lesquelles le mot dédoublement est pratique mais ne s'applique à aucun comportement qui soit de commune mesure avec ceux que l'on trouve dans les maladies de la personnalité, il désigne finalement un état pathologique grave de dépersonnalisation. Quelconques, par conséquent, ou bien au contraire extrêmement rares et intéressants, comment peut-il se faire que l'on confonde ainsi ces dédoublements sans pouvoir au moins en tirer une manière de classification ?

Mlle Irena Filozof a bien distingué trois sortes d'états psychiques vécus par l'acteur, selon qu'il joue à froid, c'est-à-dire conscient de traduire des sentiments qu'il ne partage pas dans l'irréalité du monde de la scène, ou bien qu'il « vit son rôle », et cette dernière expression couvre deux sens selon que l'acteur « se sent » en quelque sorte le personnage tout en se rendant plus ou moins compte du caractère fictif de la situation, ou bien qu'il oublie absolument qu'il joue et qu'il « considère le monde fictif de la scène comme une réalité » (98). Mais il arrive à des acteurs qui jouent à froid de passer dans le second état et de connaître « l'aliénation scénique » du troisième, et à ceux qui jouent à chaud de se sentir à froid. Aucune tranchée de démarcation possible. « Il y a beaucoup de chaînons intermédiaires (99). » Cette étude, intéressante parce qu'elle nous montre, en examinant les états psychiques éprouvés pendant le jeu, différentes natures d'acteur, reste muette devant

(98) *L'analyse du jeu scénique*, p. 352.

(99) *Ibid.*, p. 352.

ce qui nous intéresse le plus : la structure psychologique de cette aliénation et comment on y atteint.

S'il y avait discussion autour du caractère de ce dédoublement, nous y trouverions des indications utiles. Au contraire, on s'accorde très bien à son sujet en parlant des langages différents. La même personne le concilie parfaitement avec ce qui paraît bien inconciliable. Nous avons vu Got expliquer que le comédien à la fois exécute et éprouve en s'observant, quelque chose en lui contrôlant, agissant en « modérateur ». Comme précédemment Mme Dussane et M. Louis Jouvet, il expliquait le dédoublement le plus simplement du monde : « Le comédien, comme le chanteur, comme l'instrumentiste, comme l'orateur, comme tous ceux qui ont mission d'agir sur une foule, le comédien doit être double (100). » Rien n'est plus clair. On comprend moins facilement lorsqu'il nous parle du « secret du métier », à propos de cette « jouissance intime qu'on éprouve à se délivrer de soi pendant quelques heures en devenant un autre que soi » (101). Ceux qui évoquent les joies indicibles de l'évasion sont les mêmes qui insistent sur les nécessités d'une parfaite maîtrise. Mme Dussane, et nous connaissons la part qu'elle attribue au contrôle de soi, parle de « vie seconde » (102). M. Louis Jouvet utilise également ce mot qui nous situe en parfaite désintégration de la personnalité et le juxtapose dans la même phrase à celui qui, logiquement, devrait le contredire : « Une fois sur le plateau, le comédien doit pouvoir se mettre en état second et contrôler cet état quasi médiumnique (103). »

En fait, l'idéale fusion des sentiments du personnage et de l'interprète, cette absorption complète par l'être d'invention, avec oubli de soi, et l'impression que les circonstances fictives de la pièce sont la réalité est, pour ceux qui se sont penchés avec attention sur ce processus psychologique, ou bien contestée, ou admise très exceptionnellement et en d'éphémères instants. Le « prétendu oubli de soi-même », écrit M. Jacobson. Ces états psychiques d'aliénation scénique

(100) *Journal*, t. II, p. 185.

(101) *Ibid.*, t. I, p. 5.

(102) *La psychologie paradoxale du comédien*, p. 347.

(103) *L'Art du comédien*, p. 1764-11, déjà cité : cf. p. 188.

ne se produisent, selon Mlle Filozof, « que chez très peu d'acteurs, et même chez ceux-ci sont rares, et d'une courte durée » (104). Binet adopte avec prudence une position semblable : « Il faut évidemment des circonstances exceptionnelles pour que l'acteur oublie complètement sa personnalité (105). » Pour ceux-là même des comédiens qui postulent pour la perfection de cette incarnation, il s'agit d'un idéal d'une réalisation particulièrement difficile et vers lequel on tend plus souvent qu'on y atteint. « On arrive à cet état une fois sur cent, le mérite est d'y tendre (106) », dit Mounet-Sully.

On ne trouve guère, pour accepter avec facilité et sans précautions préalables l'hypothèse d'une catégorie de comédiens qui s'intègrent dans la peau du personnage, d'autre étude que celle de M. Morhange. Il se plaçait, reconnaissons-le, « du point de vue de la larme », et son enquête est marquée de cette spécialisation. Mais sa position préliminaire est à ce point nette qu'elle exige une discussion. Pour M. Morhange, les comédiens de ladite catégorie transfèrent la vie de leur personnage dans leur moi, avec une si parfaite sincérité que leurs larmes « sont aussi naturelles, aussi peu étudiées que la douleur qu'ils subissent et qu'ils ne jouent même plus » (107). A ce point qu'il ne s'y intéresse pas, parce que leur cas ressortit à « l'étude générale des larmes » (108). Le point de vue de la larme lui a fait considérer le problème du comédien sous une optique déformée.

Les raisons de ses conclusions sont toutes dans la discussion de deux observations : celle de Mme Suzanne Després et celle de M. Paul Mounet. Très intéressantes d'ailleurs et riches d'enseignement, mais interprétées selon une orientation qui en a faussé le sens. Paul Mounet, pour s'être livré devant M. Morhange à cet exercice qui consiste à se répandre en pleurs en lisant le plus distraitemment possible la cote de la Bourse, n'est pas rangé parmi les comédiens qui entrent « dans la peau du personnage ». Au

(104) *L'analyse du jeu scénique*, p. 352.

(105) *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 292.

(106) *Ibid.*, p. 290.

(107) et (108) *En marge de la psychologie des larmes*, p. 55.

rebours de Mme Després qui ne s'est pas prêtée à la même expérience, mais a dit le miracle de ses larmes cent fois renouvelées dans le même rôle. Or il ne semble pas qu'il y ait lieu d'opposer semblablement ces deux comédiens comme répondant à des structures psychologiques différentes. De Paul Mounet nous ne saurons rien dire sans nous répéter. Il était de ceux dont parle Binet qui, dans leur religion du théâtre, confondent aisément leur idéal avec la réalité, en tout cas de ceux qui pouvaient parfois proclamer : « le dieu est venu ». La libre disposition d'un mécanisme permettant cette expérience des larmes à volonté — que possédait Sarah Bernhardt, autre apôtre du « Dieu est venu » — n'est pas incompatible avec la sincérité de l'expression pendant le jeu. La place de Paul Mounet dans cette catégorie où l'a inscrit M. Morhange est donc contre-indiquée.

Pour notre enquête sur l'autre position de Mme Després, nous nous sommes adressé à des comédiens qui ont joué avec elle et ont pu l'observer : Mme Juliette Verneuil, MM. Pierre Morin, Chamarat, Chabrier. Tous, connaissant l'extrême émotivité et l'indiscutable sincérité de la grande artiste, n'ont pu par ailleurs que nous confirmer sa parfaite maîtrise. Mme Suzanne Després, dans *Le Cyclone*, à Genève, guidait pendant le jeu même la marche du sentiment de Mme Juliette Verneuil, fixant en quelques mots, à voix basse, la valeur de certains silences, orchestrant ainsi la partition de sa partenaire en même temps que la sienne. Dans *Maison de Poupée*, Mme Suzanne Després disait à M. Chabrier : « moins vite... moins vite ». Ces renseignements ne plaident aucunement contre la déposition de la grande comédienne à M. Morhange, ils précisent seulement son comportement scénique. Ils affirment son contrôle et sa maîtrise. M. Pierre Morin nous raconte une anecdote personnelle. Il jouait Peer Gynt. Au tableau de la mort d'Aase où Mme Després est inoubliable, ayant achevé de dire son texte, bouleversé, ému comme le premier spectateur, il en oublia certain détail de mise en scène. Et il entendit, murmuré entre les dents de Mme Després qui venait de *vivre* cette *mort pathétique* avec une émotion intense : « ... les yeux... fermez-moi les yeux ».

La classification de M. Morhange se bornerait donc à distinguer les comédiens qui peuvent pleurer sur commande en dehors du jeu, et les autres (qui ne le font peut-être pas, parce qu'ils n'ont jamais essayé!). En tout cas, il n'existe rien dans son enquête qui justifie l'existence d'une catégorie de comédiens s'infusant absolument dans la peau du personnage.

Ce n'est pas que l'on ne puisse trouver des observations illustrant ce sens du mot dédoublement. Celle-ci, de M. Antoine, serait typique : « Nous avons joué *Les Revenants* hier soir. Je crois que l'effet a été profond chez quelques-uns; pour la majorité de l'auditoire, l'ennui a succédé à l'étonnement; cependant, aux dernières scènes, une angoisse véritable étreignit la salle. Je n'en puis parler que par ouï-dire, car, pour mon compte, j'ai subi un phénomène encore inconnu, la perte à peu près complète de ma personnalité; à partir du second acte, je ne me souviens de rien, ni du public, ni de l'effet du spectacle, et, le rideau tombé, je me suis trouvé grelottant, énervé et incapable de me ressaisir pendant un bout de temps (109). » M. Jean Yonnel nous a fait part d'une expérience du même ordre, très intéressante. Il jouait le rôle de Jésus dans *A souffert sous Ponce Pilate*, la pièce de M. Paul Raynal. A un certain moment, il perdit conscience de sa propre personne. Dès cet instant, il ne se rendit plus compte de ce qu'il faisait et par la suite il ne lui fut pas possible de se rappeler les moindres circonstances de la représentation. Ce fut, dit-il, « un évanouissement moral », précédant du reste un évanouissement réel qui le surprit à sa sortie de scène. Les impressions de ce genre, aussi parfaites, sont assez rares, sans être exceptionnelles. Il y aurait alors une succession de personnalités, le moi réel de l'acteur se retrouvant après la représentation et ignorant tout du moi-personnage qui a vécu le temps de ces quelques actes. Ce serait, au reste, le cas le plus voisin des exemples classiques de la psychopathologie où l'on nous montre la succession des états premier, second, troisième... La réalité est toute différente. Dans son observation, M. Antoine a noté avec sincérité

(109) « Mes souvenirs » sur le Théâtre libre, p. 183.

qu'il y avait perte à *peu près* complète de sa personnalité. Cette remarque nous dispense d'une discussion plus approfondie, nous sommes ramené à ces dédoublements que l'on pourrait nommer de contiguïté, correspondant à notre second sens du mot. En fait, il en est toujours ainsi. Mounet-Sully, hanté par le personnage, dit que sa personnalité « ne disparaît pas entièrement » (110). La distraction du comédien, qui a banni de sa mémoire les objets indifférents à la prise de conscience du personnage, ne l'empêche pas de revendiquer hautement le fait qu'il a joué ce personnage et qu'il s'est senti le jouer. Son oubli ne porte pas sur l'essentiel mais sur les circonstances accessoires et ne prouve que sa concentration. A moins d'envisager un quatrième sens à ce dédoublement ! Mais à quoi bon embrouiller encore la question d'une fantaisie que notre analyse générale de ces états ne doit pas justifier ?

Revenu à notre premier doute, après des divagations dans les voies multiples où nous entraînaient des témoignages contradictoires, mais cependant enrichi par eux, reprenons purement et simplement l'analyse de cette scission de la conscience telle qu'elle découle de ce fait élémentaire : le comédien éprouve une émotion ou un sentiment qui sont bien à lui, mais qu'il prête à son personnage.

Il y a, autrement dit, contiguïté du sentiment personnel et du sentiment fictif. Au départ, à ce point initial où tout le monde est d'accord pour reconnaître la simultanéité de ces deux éléments, on ne saurait parler de scission de la conscience. Il est clair pour tous qu'il n'y a rien dans cet état psychique qui puisse faire penser une seconde à une désintégration de la personnalité. L'acteur-Alceste sait qu'il *interprète le Misanthrope*, qu'il exprime les sentiments de « l'homme aux rubans verts ». S'il s'échauffe, s'il commet une maladresse, il reconnaît parfaitement que le personnage n'est pas en cause, mais lui-même : l'acteur. Cette chaleur qui le gagne et dont il est satisfait, même si plus tard il doit la craindre pour le désordre qu'elle peut causer, c'est bien la sienne. Aucune altération de la personnalité par conséquent. Cet état peut prendre une complexité de

(110) Cf. BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 288.

plus en plus grande : il y a toujours coexistence d'un moi critique et d'une variété de sentiments et d'émotions. Il ne se présente rien d'exceptionnel dans la pluralité de la vie consciente. Nous pouvons y faire entrer les différents composants affectifs et intellectuels qui en fixent la tonalité, et le sentiment scénique s'y meut sans gêne, régi par les lois spécifiques que nous avons discernées. Il n'y a, en somme, qu'une variété d'activités conscientes dans une personnalité sans dislocation. Quand nous disons ici qu'il y a scission, nous entendons bien qu'elle est fictive et nous marquons seulement l'existence de plusieurs processus psychologiques nullement incompatibles, de même que dans son étude du dédoublement de l'auteur dramatique, Binet parlait de « dédoublement littéraire », c'est-à-dire d'une « esquisse de dédoublement mental ».

Ce qui peut commencer à affecter le sentiment fictif d'une tonalité personnelle, c'est précisément cette chaleur du sentiment personnel, cette fièvre scénique. D'abord étrangers, puis seulement indifférents, les sentiments fictifs touchent l'acteur par « sympathie », pour reprendre le mot de Mme Bartet. Le personnage hante l'acteur, non pas comme une obsession qui ne serait pas sans altérer sa personnalité, mais par l'afflux des représentations, préparées, espérées. Le rôle est longuement mûri et médité; le personnage se rend à un appel; il ne peut être accueilli, à mesure qu'il répond à l'attente, qu'avec sympathie. Et par sympathie va naître une résonance qui fera s'amplifier réciproquement les sentiments. L'émotion est née, et sans doute elle est soumise à la volonté, mais elle est agréable, et cette conséquence conditionne en même temps le désir de résonance. Dans la sensibilisation que crée un tel état, il est naturel que se révèlent des échos familiers. L'influence se manifeste des sentiments personnels, des aspirations, des virtualités qui sont en nous, de l'inconscient remué déjà par la préparation du rôle et maintenant par l'interprétation, de tout ce qui est dans le caractère de l'acteur et qu'éveille le sentiment scénique dans une atmosphère favorable, par une sorte « d'endosmose psychologique » (111).

(111) Nous croyons pouvoir employer ici ce mot de Bergson (*La pensée et le mouvant*, p. 36).

Les sentiments réels n'ont pas rejoint les sentiments fictifs, mais ces derniers correspondent de plus en plus à ceux vers lesquels tendent les premiers. Ils se rapprochent et dans ce contact, sans se mêler, sans qu'il y ait confusion, c'est-à-dire sans qu'il y ait altération de la conscience, la personnalité de l'acteur subit déjà une influence. Influence qui ne l'atteint pas en profondeur, mais qui lui donne toutefois une tonalité particulière. Il n'est point surprenant qu'une telle disposition puisse se présenter comme une nébuleuse à la perspicacité du comédien. Dans cette conscience vague d'un moi qui n'est pas altéré dans ses couches profondes, mais qui reçoit avec complaisance la teinte des sentiments prêtés au personnage, à la faveur d'une affectivité satisfaite, il ne perçoit que très confusément les caractéristiques de son état. Cette confusion elle-même lui est une satisfaction puisqu'elle est l'idéal vers lequel il tend, le mensonge de son art.

Arrivé à ce seuil où la subtilité des impressions du comédien peut se donner libre cours, il n'est point de trace de dépersonnalisation. Une telle expérience pour celui qui la vit est déjà privilégiée. Souvent atteint, peut-être, par beaucoup d'acteurs, cet état n'est cependant pas courant ni de rencontre vulgaire. Au delà, évidemment, nous trouverions une altération certaine de la personnalité. Mais nous n'en décelons pas de trace. L'intérêt même du comédien pour l'entreprise qu'il tente avec succès retire à celle-ci toute possibilité d'être une dépersonnalisation — laquelle, ainsi que nous l'enseigne la psycho-pathologie, est toujours marquée d'une indifférence foncière de qui en est l'objet. Dans cette interférence des sentiments fictifs et personnels, si la conscience ne subit pas d'altérations profondes, c'est que les premiers ne sont pas profondément enracinés en elle. Cela a été très bien vu par M. Jacobson. Ainsi s'explique que le comédien puisse vivre *Œdipe*, *Oreste*, *Hamlet*, avec l'intensité que nous savons, sans présenter de troubles de la personnalité, et qu'il bénéficie au contraire de cette bien-faisante dynamogénie de l'émotion esthétique.

Avant de nous poser la question de savoir si la présente analyse épuise la variété des états que nous étudions, il convient de l'éprouver par le contrôle des faits. Nous choi-

sirons trois confessions, de Lucien Guitry, Mounet-Sully et Sarah Bernhardt. Lucien Guitry, parce qu'on a fait de lui le champion de « la maîtrise », chez qui un homme de théâtre de la valeur de M. Antoine dénie le dédoublement (112). Mounet-Sully et Sarah Bernhardt, parce qu'ils ont été les apôtres, célèbres encore dans toutes les mémoires, du « Dieu est venu ».

Lucien Guitry a noté ceci : « Voulez-vous que je vous dise quelle est ma seconde de joie ? La mienne vraiment, celle que j'ai, tout seul, et par moi-même, où je me détache, où je perds la tête, je l'avoue...

« C'est la seconde où je me décide, où je prends à la brassée la situation et où, bien sanglé, ramassé de partout, par tout ce que j'ai de nerfs volontaires, je décolle et j'emporte ma charge, prêt à toute émotion et bouillant de passion et d'une froide précision qui éloigne de moi à l'infini toute idée de mécompte possible.

« Alors cela se développe selon ma volonté qui improvise dans une sécurité réjouissante (113). »

Il y a dans cette remarquable observation des expressions à faire bondir d'aise les « émotionnistes » de notre chapitre liminaire. Si ce n'était la réputation de maîtrise de Lucien Guitry, on serait assez surpris de cette explosion de joie à l'instant même où il perd la tête. Mais cet homme « bouillant de passion » est « d'une froide précision » et il « improvise » dans une « sécurité réjouissante ». Nous trouvons groupés tous les termes qui traduisent les aspects volontaire et agréable de l'émotion scénique. A la seconde où il se détache, où il perd la tête, c'est évidemment le sentiment fictif qui l'emporte. Mais il perd la tête avec une froide précision. Tout commentaire serait moins clair que le texte.

Voici, tirée de ses souvenirs, une page de Mounet-Sully. Il s'agit du rôle d'Œdipe, celui qui lui valut toujours du public un accueil privilégié :

« Que dirai-je de mon interprétation qui n'ait été dit par un grand nombre de spectateurs et d'artistes ? Quel est mon sentiment lorsque j'incarne Œdipe ? Je m'absorbe et

(112) *L'Art du comédien moderne*. Conferencia, 15-8-1924, p. 214.

(113) SACHA GUITRY : *Lucien Guitry*, p. 407.

je m'identifie de tout mon être au malheureux héros. Toutes choses s'abolissent pour moi, hormis le rôle. Il me semble qu'une responsabilité sacrée pèse sur moi... Celle de représenter, à ce moment, devant les hommes, le grand symbole de la lutte éternelle entre le Destin et l'orgueilleuse faiblesse humaine... Oui, en vérité, j'ai toujours joué Œdipe avec un respect religieux. J'entre en scène, chaque fois, comme un prêtre monte à l'autel.

« Le rôle d'Œdipe est un de ceux qui me rendirent le plus populaire. Il a ses fervents acharnés qui ne manquent pas une représentation, et j'ai l'impression, chaque fois que je le joue, d'être en communion parfaite avec un public passionnément intéressé, et sympathique à mes moindres gestes (114). »

Quand il s'identifie à Œdipe, Mounet-Sully a donc conscience de « représenter » un « symbole ». Il a, d'autre part, l'impression d'être en communion avec un public « sympathique » à ses « moindres gestes ». Les sentiments personnels n'ont donc pas tous été chassés du champ de la conscience par les sentiments fictifs. Ces quelques remarques situent la limite du dédoublement et fixent quelques nuances de la tonalité des sentiments scéniques. La satisfaction d'incarner un personnage considérable éclate à travers les lignes et rappelle cet enivrement, dont il parle par ailleurs, « à la sensation d'une vie qui n'est pas la nôtre ». C'est, encore plus qu'un personnage, un fantôme qui plairait fort à Diderot. Il y a dans le but que se propose Mounet-Sully, un idéal auquel il s'attache passionnément, élevé à la hauteur d'une religion et dont la réalisation doit lui causer une jouissance évidente.

Ce n'est point que l'on ne puisse trouver d'autres affirmations de sa part qui remettent en question le problème de la dépersonnalisation aux instants suprêmes de son exaltation. Mais il nous suffit en ce moment de constater qu'à l'un des sommets de son art, Mounet-Sully peut présenter encore un « dédoublement » dont la structure apparaît parfaitement claire selon le schéma auquel nous sommes parvenu.

C'est pourquoi nous prendrons, d'autre part, un texte de Sarah Bernhardt, qui est, au reste, moins l'observation de la réalité qu'une peinture d'un idéal : « Il n'est donc point d'artiste digne de ce nom sans un dédoublement incessant de la personnalité. Les grandes comédiennes ont pleuré comme Juliette ou comme Andromaque, souffert les ardeurs de l'amour sauvage comme Phèdre ou Hermione, subi les effrois du remords comme Macbeth. L'égarement d'Hamlet ne sera touchant, ne fera frissonner les spectateurs que si vraiment l'acteur se sent Hamlet. Car ne croyons point qu'on puisse avoir une âme pour le dehors et conserver la sienne; ne nous imaginons pas un instant qu'on puisse se créer un extérieur artificiel en gardant intacts ses sentiments ordinaires. Le comédien ne peut se partager entre lui-même et son rôle; il perd son « moi » durant tout le temps où il se tient sur la scène — et ainsi sa conscience vole d'âge en âge, de peuple en peuple, de couche sociale en couche sociale, de héros en héros (115). »

Nulle place ici pour les explications tirées de notre analyse. Nous voici revenu à la première acception du mot dédoublement : le comédien est chassé de son moi. La critique est d'autant plus aisée qu'il ne s'agit point d'une observation de Sarah Bernhardt sur elle-même, mais d'une page où elle s'érige législatrice de l'art dramatique. Il suffit d'opposer tel autre passage de ses *Mémoires* où elle raconte sa première représentation de *Phèdre* devant le public anglais : « Quand j'entamai ma scène, comme je ne me possédais pas, je la pris un peu trop haut. Impossible de redescendre une fois lancée. J'étais partie. Rien ne pouvait plus m'arrêter.

« Je souffrais, je pleurais, j'implorais, je criais, et tout cela était vrai; ma souffrance était horrible. J'implorais Hippolyte pour l'amour qui me tuait, et mes bras tendus vers Mounet-Sully étaient les bras de Phèdre tordus par le cruel désir de l'étreinte. Le dieu était venu (116). »

Cette description nous fait immédiatement abandonner le premier sens du mot dédoublement. Remarquons que

(115) *L'Art du théâtre*, p. 103.

(116) *Mémoires de Sarah Bernhardt*, t. II, p. 106.

Sarah Bernhardt pouvait se posséder en scène — le mot est d'elle. Mais sans se posséder, comment aurait-elle su que, partie trop haut, elle n'avait pu redescendre, si elle ne s'était entendue, observée? Sa souffrance est horrible et cependant sa joie est grande que le dieu soit venu. Il est vrai que, dit-elle, lorsque le rideau tomba, Mounet-Sully fut obligé de l'emporter inanimée dans sa loge (il ne faut pas oublier que la nuit qui suivit elle fut prise de crachements de sang), mais elle tint à venir « remercier » le public. Le comportement scénique de Sarah Bernhardt n'est donc pas irréductible à ceux que nous avons examinés systématiquement.

Si notre analyse des sentiments scéniques et de leur prise de conscience suffit à expliquer les différents états psychiques que nous rencontrons pendant le jeu, il lui échappe toutefois la raison qui fait affirmer à certains comédiens, en de rares moments privilégiés — ceux où le dieu vient — leur identification parfaite avec le personnage. Et cela quand bien même le contexte de leur observation trahisse qu'il n'en est pas rigoureusement ainsi.

Nous sommes alors en présence d'une attitude de l'acteur à considérer en soi. Lorsqu'un comédien — nous entendons : celui dont l'observation mérite d'être retenue — prétend s'être dédoublé complètement, selon la première acception, lorsqu'il dit avoir été habité par le dieu, quand il a eu, par conséquent, le sentiment, la sensation absolue d'épouser un personnage en oubliant sa personnalité réelle, il est inutile de mettre en doute sa sincérité. On pourrait dire de son émotion, de son exaltation, qu'elles ont quelque chose de transcendant. Il est clair que le comédien s'est senti « inspiré »... « possédé »... projeté « hors de soi ». Et c'est cela l'important. Douter de son affirmation n'aurait pas de sens. Il a éprouvé, il a senti, il croit, et cette impression, cette certitude sont en elles-mêmes leur réalité.

On conçoit ce que cette affirmation suppose d'objectivation du voulu. On voit ce que l'imagination et aussi la volonté ferme de croire, de se persuader, apportent dans ce sentiment d'objectivation, dans la réalisation de l'idéal désiré. Le comédien s'attache au succès de sa tentative, à cette impression de vérité qu'il a eue au prix d'un grand

effort de concentration et grâce à son émotion propre. De là cette plénitude qui l'envahit.

Comme nous l'avons noté, les facteurs émotionnels interviennent, ajoutant à l'illusion et la permettant (l'acteur ne prétend guère au dédoublement dans les rôles de sang-froid). Et nous ne nions pas ses hallucinations, pas plus que celles de Dickens qui entendait la voix de ses personnages. La réalité est encore dans l'affirmation du comédien. Et ceci ne nous force pas le moins du monde à croire à l'altération de sa personnalité.

Grâce à un isolement complet dû à l'attention, à des manifestations émotives certaines, il a le sentiment d'être le personnage. Un minimum de conscience a veillé pour l'empêcher de frapper trop fort, l'automatisme a joué pour le faire tomber assis à la réplique voulue ou pour l'amener sous le projecteur; ce qui lui fera dire qu'il était double : le moi du personnage et le moi critique. Ou bien même il a oublié, ou ne veut pas admettre, ce qu'il a pu utiliser de conscient pour frapper sans blesser, pour se mettre sous le projecteur; et il déclare qu'il a été uniquement le personnage, qu'il est entré « dans la peau du personnage ». Son affirmation seule compte pour nous comme réalité, c'est elle qu'il nous conviendra d'étudier comme telle.

Dans l'évaluation que fait le comédien de sa concentration, il entre toujours une part de disposition *a priori*. Delacroix, dans son journal, commente la maîtrise de Talma qui se disait capable de diriger son inspiration et de se juger tout en ayant l'air de se livrer, mais qui, si on lui était venu annoncer que sa maison était en feu, n'aurait pu s'arracher de la situation : « c'est le fait de tout homme en train d'un travail qui occupe toutes ses facultés, mais dont l'âme n'est pas pour cela bouleversée par une émotion » (117). Il est évident que l'explication de Delacroix aurait été irrecevable pour un tenant du mystérieux dédoublement de l'acteur. Il aurait vu dans cet oubli des intérêts personnels, un abandon de soi pour entrer dans la peau du personnage. Quoi qu'il en soit, l'attitude de

(117) *Journal de Eugène Delacroix*, t. I, p. 247.

Talma n'est possible que par une grande concentration d'esprit. Nous avons souvent eu recours à ce mot qui fait image; et une image reçue par tous, le comédien y trouvant l'expression de ses efforts *et mutatis mutandis* de son idéal de dédoublement.

La concentration se fait dans l'isolement cherché par le comédien et que traduit, par exemple, la colère de Mounet-Sully à la seule évocation de « l'odieux applaudissement » ou du partenaire dont le visage apporte une distraction. Le gros problème réside dans cette opération. Oublier ses ennuis, ses soucis, ses difficultés techniques, ne pas voir les camarades en coulisse ni les jeux de lumière, ne pas entendre se moucher les spectateurs, ne plus penser à rien qu'au personnage, c'est-à-dire à la partition du rôle, ne plus rien éprouver de ses sensations que celles nécessitées par le jeu et directement utilisables, c'est être évidemment dans un état bien proche du dédoublement subtil où le comédien s'identifie avec le personnage. Mais, alors que nous parlons de problème, cette concentration n'est-elle pas tout simplement, ce qu'au reste le mot signifie parfaitement, une forte attention dirigée?

Les cas « d'anesthésie scénique » — cet évanouissement, pendant le jeu, de la douleur, même très vive, dont parle Mme Dussane (on devrait dire : d'analgésie), qui frappe vraiment l'imagination des acteurs et dont nous avons recueilli des exemples nombreux (MM. Louis Jouvet, Jean Yonnel, Henri Rollan... nous ont cité des expériences personnelles absolument probantes) — n'illustrent pas autre chose que des états d'attention de haute efficience. Nous sommes clairement en présence d'une dynamogénie à sens unique, accompagnée de tout un système d'inhibitions. Les seuils d'excitabilité sensorielle pour toute stimulation étrangère à la direction prédominante de l'activité, s'élèvent selon un processus normal, bien connu dans la psychologie de l'attention. De là qu'à sa sortie de scène, le comédien retrouve, attristé, mais émerveillé des prodiges de son dédoublement, une recrudescence de sa sciatique ou de sa rage de dents. De là aussi, comme M. Antoine dans *Les Revenants*, qu'il semble s'échapper de quelque rêve, ayant oublié spectacle, spectateurs et applaudissements, tout ce

qui était indifférent au personnage. Quand il dit qu'il sent s'effacer son moi-personnel devant le moi-personnage, sortant de lui-même au point de ne plus sentir sa douleur, de ne plus entendre ni voir le public, mais tout en gardant la conscience que ce moi-personnel gouverne son délire, le comédien n'indique-t-il pas qu'opère en lui un système d'inhibitions vis-à-vis des éléments inutiles de sa vie affective et intellectuelle, selon un choix, une élection bien particulière? Nous voici loin d'une dépersonnalisation. Ce qui fait croire à l'acteur qu'il est Hamlet n'est pas plus le signe d'une dislocation de la personnalité, que la distraction de Rameau à l'orgue, oubliant qu'il est à l'église, tout entier à son improvisation de danses profanes qui font scandale. Le virtuose à son clavier peut se mettre dans le même état d'isolement et de concentration. Il peut oublier le public et ses chagrins intimes, il n'aura pas la tentation de se dire Beethoven, Debussy, la musique ou un si bémol! Tandis que le comédien s'imaginera être Oreste, Alceste ou Macbeth.

Mais, objectera-t-on, le comédien a de véritables hallucinations. « J'ai connu [dit Mounet-Sully] les fureurs du parricide, j'ai eu parfois en scène l'hallucination du poignard enfoncé dans la plaie (118). » M. Yonnel, dans *Chatterton*, présentait en scène de véritables symptômes d'empoisonnement avec les faiblesses voisines de la syncope (119). Mais Flaubert avait dans la bouche le goût d'arsenic en écrivant *Madame Bovary*! Chacun de ces exemples nous met en présence d'un phénomène d'irradiation, de diffusion de l'excitation dans différents plans sensoriels sous l'influence d'une stimulation puissante (120). Lesdites hallucinations de l'acteur, appelées par lui, entrent elles-mêmes dans le système général des activités soumises à l'attention.

Ce n'est pas prétendre que la psychologie subtile du jeu

(118) Cf. BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 290.

(119) Cf. DUSSANE : *Le Comédien sans paradoxe*, p. 20. L'interprétation de ces faits mériterait évidemment quelque discussion et il y a lieu de ne pas confondre des réactions violentes d'émotion scénique avec des symptômes d'empoisonnement.

(120) Cf. DELACROIX : *Les sentiments esthétiques et l'art*. Nouveau traité de psychologie, t. VI, fasc. 2, p. 283.

de l'acteur se ramène à ses processus d'attention. Nous ne pensons pas, arrivé à ce point de notre analyse du comportement scénique, que l'on puisse se méprendre sur notre intention. Nous nous sommes appliqué au contraire à montrer l'extrême variété des caractères spécifiques de cet état psychique particulier. Ce qui en fait l'intérêt, c'est l'aspect mouvant des objets sur lesquels se porte cette attention et qui en conditionnent le niveau; mais plus encore, c'est le contexte sentimental attaché à cette prenante émotion scénique, l'aspiration au succès de l'épreuve et l'affirmation transcendante que le comédien en donne.

Où trouver plus belle illustration de l'Einfühlung que dans l'identification de l'acteur avec le personnage par les sentiments, dans l'abandon entier de son moi au fantôme qui le hante? Dans cette objectivation enthousiaste d'un état d'âme où il engage sa personnalité, l'acteur atteint à une exaltation prodigieuse, à une illumination où il semble que sa vie individuelle disparaisse. A ce moment privilégié de son expérience, on ne saurait parler encore d'émotion du personnage ou de contiguïté des sentiments fictifs et personnels, si l'on veut saisir tout le sens de cette intuition puissante qui mène le comédien à la vérité espérée — et qui n'est autre qu'une extase. Comment s'étonner alors du flottement de ses explications et des contradictions dont elles semblent remplies? Son expérience est cependant bien vécue et l'on comprend jusqu'à la terminologie maintes fois employée : « Le dieu est venu... » « J'entre en scène chaque fois comme un prêtre monte à l'autel. » « Il est étrange [note M. François Mauriac] que cet effort de désincarnation au service d'une histoire imaginée ait une analogie si frappante avec ce que cherchent les mystiques, avec ce vide où tendent ceux qui aspirent à être envahis par Dieu (121). » L'extase du comédien est d'une essence analogue à celle de l'extase religieuse.

La parenté des extases religieuse et esthétique n'est certes pas une découverte : « Dans la mesure où l'artiste se laisse aller à la réalité qui l'envahit, dans la mesure où il éprouve

(121) *Journal*, t. III, *Le Mystère du Théâtre*, p. 113.

et proclame divine cette transcendance qui interrompt le cours de sa vie personnelle, son extase prend caractère religieux... Il suffit de nommer Dieu cet état intérieur pour qu'il devienne religieux (122). » Nous sommes bien en présence, avec l'extase du comédien, d'un de ces états naturels profanes, ébauche des états mystiques proprement dits, dont parle l'abbé Brémond (123) et par lesquels on a l'impression de comprendre ce que l'on connaissait à peine. Ce sera sa vertu en effet : « La pensée la plus élaborée et la plus raisonnante dans son principe, lorsqu'elle devient esthétique ou religieuse, revêt la forme d'une intuition, d'une révélation; sa fécondité particulière c'est de passer de l'inconscient au conscient comme par une participation à quelque réalité supérieure (124). »

L'attitude religieuse profonde est caractérisée par l'adhésion à une présence (125). Nous entendons bien que la présence à laquelle le comédien adhère n'est pas d'ordre métaphysique, elle n'est pas Dieu. C'est un personnage, une fiction de poète qui le hante, et dans notre analyse nous n'oublierons pas cette différence essentielle quant au but transcendant. Mais le mécanisme et le contenu psychologique de ses états sont les mêmes. Les nécessités de l'art, en l'astreignant à quelque degré au contrôle de soi, c'est-à-dire en lui interdisant l'abandon de sa personnalité pour une seconde au sens pathologique, lui font rejoindre son idéal qui est de sentir cette présence. Le but, c'est évidemment d'être Œdipe, mais surtout de *se sentir* Œdipe, avec la certitude de l'absolu où se révèle le destin. C'est bien une sorte de prière que cette tension vers l'intuition de la vie du personnage avec tous ses mystères, vers l'illumination où l'on peut dire que « l'âme voit clairement quel-

(122) H. DELACROIX : *Psychologie de l'Art*, p. 399. Dans son étude sur le comédien, M. Jacobson voit bien cette extase en certains cas, mais sans s'y arrêter. Mlle Iréna Filozof souligne l'attitude « presque religieuse » de la plupart des acteurs sans s'y attarder davantage.

(123) Cf. *Prière et poésie*, p. 93.

(124) LALO : *L'Art et la vie sociale*, p. 143. Voir également, du même auteur, sur la conviction d'une « présence occulte » : *Les sentiments esthétiques*, p. 152.

(125) Cf. JEAN BARUZI : *Sur la prière*, p. 15, et SEGOND : *La prière*, p. 46.

qu'un présent bien qu'elle ne l'aperçoive sous aucune forme » (126). Car il y a, en effet, une sorte d'hybridité dans la satisfaction du comédien, réalisant le personnage avec son propre corps, avec ses larmes et les battements de son cœur, et cependant extérieur à lui dans l'instant même où la fusion se fait.

Dans cette appréhension du personnage, il goûte pour elles-mêmes les sensations qu'il lui prête, ou bien plutôt il se goûte en elles. Quand nous examinons les sentiments préliminaires à l'entrée en scène, nous pouvions déjà discerner chez certains comédiens ce désir de s'isoler, de s'abstraire de toute représentation extérieure, dans un état vide de pensée précise, mais où s'opère la mobilisation des sensations à leur état pur, une sorte d'état de grâce qui fait penser au quétisme. « Activité de recueillement, la prière est un effort sur soi-même, une aspiration qui s'exprime à soi-même, une recherche du « centre » ; état réalisé par l'aspiration, concentration opérée et éprouvée, sentiment d'une présence effectuée, la prière est un dédoublement (127). » La vie scénique du comédien lui ressemble, on le voit, en beaucoup de points. L'analogie se poursuit des conditions physiques de la prière et de l'extase du comédien. On ne saurait tirer de certain automatisme du comédien, argument en faveur d'une différence de qualité entre les deux activités. Il y a, si l'on veut, une singerie des larmes, provoquées en l'absence presque des représentations, une sorte de truquage, à l'origine des émotions scéniques. A quoi l'on peut opposer qu'il en est de même dans certaines façons de prier. « Cette troisième manière... consiste donc à prier de cœur et à dire de bouche, à chaque respiration ou soupir, une parole de l'Oraison dominicale ou d'une autre prière, de manière à ne prononcer qu'une seule parole entre une respiration et l'autre. Et l'espace de temps qui s'écoule d'une respiration à l'autre doit s'employer à considérer spécialement la signification de cette parole (128). » L'exercice d'une technique et l'utilisation des conditions physiques ne peuvent faire préjuger défavorablement du but à

(126) SAINTE THÉRÈSE : *Vie*, p. 346.

(127) SEGOND : *La Prière*, p. 12.

(128) IGNACE DE LOYOLA : *Exercices spirituels*, p. 317.

atteindre. Le silence réclamé par certains mystiques, silence de l'âme, mais encore silence de la retraite, n'est-il pas celui que demande le comédien pour se recueillir et se concentrer? Les mouvements de l'office, la pénombre du sanctuaire, le parfum de l'encens, les attitudes particulières telles que l'agenouillement, favorisent la prière, comme le jeu, l'obscurité de la salle, le parfum du fard et des « planches » favorisent l'éclosion de l'extase du comédien. La psychologie de la prière affective reconnaît tout ce qu'il entre de biologique, de cénesthésique dans l'état de prière, en dehors du fait transcendant. Il en est de même chez le comédien, pour qui l'émotion n'est pas tout le contenu de son expérience, mais en est le support. Dans son extase, sainte Thérèse est insensible aux contacts et aux appels; le comédien, dans son analgésie scénique, oublie les douleurs les plus aiguës, il n'entend pas les remarques du public. Que l'on suive avec Ribot, analysant le *Castillo Interior* de sainte Thérèse, les étapes successives de la concentration de la conscience, passant par les formes de l'attention pour aboutir à la « parfaite unité de l'intuition (129); ou bien avec H. Delacroix et d'après Flournoy, les quatre phases du phénomène mystique : la libération du moi, la conscience d'une autre réalité, le mouvement paroxystique, le retour à soi (130), toujours nous retrouvons de frappantes analogies avec l'extase du comédien. Souvent, celle-ci rappelle davantage les trances, les effusions tumultueuses des prophètes inspirés, que les joies passives des grands mystiques, marquées d'un fort ralentissement des activités sensorielle et motrice. Mais toujours la comparaison demeure possible avec quelque variété de l'expérience religieuse. Il n'est pas douteux que dans ces états privilégiés où il savoure le retentissement vital de ses sensations, au comble de son émotion et dans le paroxysme de son exaltation, le comédien se transcende et éprouve comme dans un émerveillement l'intuition illimitée de la vie de son personnage. Que de tels états dans leur perfection soient exceptionnels, cela est bien évident. Que dans un élan encore plus vigoureux il connaisse cet anéantissement auquel tendent les mys-

(129) Cf. *Psychologie de l'attention*, p. 143.

(130) Cf. *La Religion et la Foi*, p. 256.

tiques, est encore possible. Alors, le comédien ne s'anéantit pas dans son personnage, mais dans son extase. Et ce sera un éblouissement d'une fulgurante durée, dont le prolongement entraînerait, au reste, l'impossibilité de poursuivre le jeu, d'une extrême rareté qui ne saurait choquer les fidèles de cette religion du théâtre si l'on pense que Plotin n'aurait reçu cette faveur que quatre fois dans sa vie et Porphyre une seule, à l'âge de soixante-six ans (131).

Même aux moments paroxystiques les plus typiques de l'extase du comédien on ne saurait parler de son inconscience totale. L'extase religieuse elle-même ne présente pas ce caractère. Et nous ne saurions mieux faire à ce sujet que de nous réclamer de l'autorité de H. Delacroix. Ce n'est ni l'inconscience de l'attaque épileptique ou de ses états crépusculaires, ni celle des psychoses les moins inquiétantes : « La contemplation passionnée de l'extase, « l'identification de la personne en extase avec l'objet de sa contemplation » fait violemment contraste avec l'indifférence du dépersonnalisé : comme aussi l'élan synthétique, l'intuition avec la multiplicité des impressions banales, que ce dernier regarde, tout en s'en désintéressant (132). »

On voit par quel chaînon se relie à l'extase l'état auquel nous étions arrivé dans notre analyse de la contiguïté des sentiments fictifs et personnels, sans scission jamais de la conscience, sans dislocation de la personnalité. Une forte tension mentale avec une tonalité affective particulière, une résonance de plus en plus grande de ces deux catégories de sentiments en marquent l'ascension.

Le contenu de l'extase est, en dehors de son émotion, dans l'apport du subconscient où dorment les souvenirs, dans toutes les virtualités révélées à la faveur du jeu, tout ce qui surgit du « moi fondamental » dont parle Bergson. Ce qui confère au comédien, dans l'exercice de son art, ce sentiment d'enrichissement, provient de la libération de ce qui sommeille en puissance en lui, dans les profondeurs de sa conscience. L'effort du comédien réside, en dehors du travail technique, dans la recherche de cette libération. C'est ce qui fait que l'on trouve, ignorantes des réalités qu'elles

(131) Cités par RIBOT : *Psychologie de l'attention*, p. 149.

(132) H. DELACROIX : *La Religion et la Foi*, p. 258.

expriment, des tragédiennes inspirées de seize ans. En interprétant sa vie personnelle telle qu'il se la donne, avec ses aspirations, ses désirs contenus ou non, le comédien amplifie déjà le sentiment de son moi; mais dans cet effort où, par l'intuition, il cherche à éveiller ce qu'il ne soupçonne même pas, il l'agrandit démesurément. On découvre ainsi dans l'expression scénique de tel comédien, telle vertu de grandeur ou de noblesse, à peine pressentie, ou parfois pas, dans son intimité, et qui fait crier à la transfiguration par le génie.

Avec le sentiment de présence, le comédien acquiert la certitude de l'absolu que seule peut donner l'adhésion totale au personnage, c'est-à-dire une coïncidence parfaite. En ce sens l'absolu est bien, en effet, synonyme de perfection (133). En touchant au but, non seulement il éprouve la satisfaction d'une réalisation technique, d'un effort accompli avec succès dans l'exercice d'un art vénéré, il connaît encore, dans un ravissement, l'immense joie d'atteindre à la perfection. Impression subjective évidemment, qui chez un véritable artiste correspond néanmoins à une part de vérité, la réussite complète de l'interprétation de l'acteur supposant en lui ce sentiment. Quand il déclarait avoir connu les fureurs du parricide, Mounet-Sully pouvait bien montrer quelque orgueil.

Il est tout à fait légitime, en conséquence, de parler de l'inspiration du comédien. Tout son mécanisme de rumination inconsciente est contenu dans celui de l'extase. Elle peut être aussi une actualisation brusque sous l'influence d'une forte tension mentale et d'une grande émotion. Cela explique l'irrégularité des grands acteurs intuitifs, des acteurs de génie possédés de soudaines illuminations et quelconques en l'absence de chaleur. L'émotion du comédien dans la seule exécution de la partition du rôle, non encore teintée des sentiments fictifs, apporte son concours à la genèse de l'extase et de l'inspiration, après quoi elle s'amplifie du fait du sentiment de présence, elle interfère avec l'émotion fictive du personnage.

L'inspiration du comédien présente des caractères parti-

(133) Cf. BERGSON : *La pensée et le mouvant*, p. 204.

culiers. Elle peut naître pendant le travail de préparation du rôle et pendant le jeu. Dans la période d'élaboration du personnage elle ne se distingue pas de celle des autres artistes. L'acteur s'est attaqué au rôle comme le sculpteur au marbre. Dans l'accomplissement de son activité technique il aura de-ci de-là une trouvaille, l'intuition d'une particularité de l'être qu'il doit animer. Mais l'inspiration puissante, avec sa tonalité exacte, qui l'éblouira et le transcendera lui viendra à la faveur de son émotion pendant le jeu. Il faut même, pour qu'elle ait intégralement sa valeur, qu'elle se manifeste à ce moment-là. En quelque temps qu'elle se révèle, elle est toujours un enrichissement, elle demeure utilisable par la suite. Tout le talent de l'artiste est de s'en emparer pour l'exploiter ultérieurement en son entier. Elle sera sans valeur, cependant, si elle ne peut surgir de nouveau à l'heure précise où l'attend le spectateur, assis dans son fauteuil. Certes, il en est de même de toutes les activités artistiques et l'on prête ce mot à Maurice Ravel : « L'inspiration consiste à se mettre à table avec son stylo ». Il n'en est pas moins vrai que le poète inspiré peut s'asseoir devant son écritoire à l'heure où le visite la muse. Nombreux sont les cas d'inspiration musicale où la phrase fait irruption sans être attendue, ou bien cherchée depuis longtemps sans s'être encore révélée. La mélodie est alors notée, le vers est écrit. Mieux, ils sont corrigés, incorporés à l'ensemble : l'inspiration est fixée immuablement dans sa forme parachevée. Jean-Paul écrit certains de ses « rêves » en tremblant, dans des heures d'extase et des états voisins de la défaillance qu'il ne retrouvera peut-être pas, mais il n'importe; ils sont là, sur le papier. Après l'éblouissement des *Nuits*, dans ses périodes de dépression, Alfred de Musset pouvait donner à lire ses chants immortels, l'œuvre était faite. L'acteur crée au moment — et à celui-là seulement — où il vit sa contemplation. Nous entendons bien que le comédien fixe aussi en lui ses révélations précédentes, mais il ne les moule pas dans une matière inaltérable, insensible au temps et aux circonstances; et surtout, dans la reviviscence la plus parfaite de ses précédents états, maintenant harmonisés, il manquera le frémissement de l'inspiration elle-même. Parce que toute la vertu de son inspiration

est dans son intuition de la vie du personnage et que c'est dans l'instant de cet éblouissement où il a la certitude de l'absolu, où il coïncide avec l'être de fiction, qu'il nous la rend sensible à nous, spectateur. Les vers du poète nous importent seuls (ou à peu près) et non sa fièvre de création, le marbre du sculpteur nous émeut et non sa vision, quand il l'attaquait avec son ciseau; — nous ne trouvons de valeur à la révélation de l'acteur qu'au moment où il éprouve fièvre et vision devant nous. Dans sa maîtrise, il renouvelle son émotion, ses accents, et nous sommes émus dans le mensonge de l'art, conquis par l'émotion dans la contemplation esthétique, mais pour nous porter aux cimes où le comédien nous rendra perceptible son extase, et par son extase tout l'indéfinissable au-delà de la connaissance discursive, il faut qu'il soit lui-même, et à ce moment-là, en extase.

Lorsqu'on dit que les grands acteurs sont irréguliers, on traduit bien ce fait. Ils ne peuvent pas ne pas l'être en quelque mesure. L'inspiration, par sa nature même, est irrégulière. A moins d'appeler ainsi, comme dans le langage courant, ces états de niveau inférieur qui trahissent une certaine facilité de travail, une disposition d'esprit favorable avec une mobilisation de l'attention — et qui ne sont pas, au reste, toujours faciles à réaliser. Même pris dans le sens vulgaire, l'inspiration à point nommé, exigée par le public quels que soient le moment ou l'humeur de l'acteur, n'est pas, on le conçoit, aisée à reproduire.

Ces dernières remarques nous font saisir le caractère *sui generis* de l'art du comédien : il opère sur lui-même. Nous avons trouvé cette formule : « Est artiste celui qui moule la matière selon sa vie intérieure » (134); la matière de l'acteur, c'est son corps. Il est le sculpteur qui se sculpte lui-même. D'où la diversité des aspects de son art. Il traduit le geste par le geste, l'attitude par l'attitude, les larmes par les larmes, le sentiment par le sentiment. Quand nous cataloguions les exigences de son métier, intellectuelles, sensibles et même physiques, nous obéissions à cette observa-

(134) FELDMAN : *L'Esthétique française contemporaine*, p. 50.

tion fondamentale. Pour exprimer la beauté physique, l'acteur doit être beau. Lorsque, dans l'atmosphère feutrée d'une chambre confortable où le cantonne sa faiblesse, Marcel Proust saisit les mille nuances d'une sensation, il lui est loisible de les exprimer sans se fatiguer, selon son goût et sa volonté. A l'acteur sont imposées, au contraire, des conditions physiques très dures : le tragédien est un athlète. Indépendamment d'une grande résistance, le comédien doit posséder un tonus émotionnel élevé, capable d'obéir à sa forte tension psychologique. Binet a fait cette remarque, inspirée d'une observation juste : « Nous sommes, nous disait M. Le Bargy, comme des chevaux dont les uns ont plus de vitesse et les autres plus de fond. Derrière cette comparaison se cache, à ce qu'il me semble, la raison véritable qui tient au taux de la vie émotionnelle (135). » Il y a des acteurs qui ne peuvent soutenir l'excitation nécessaire au maintien de leur émotion. Si celle-ci leur échappe en même temps que s'abaisse leur niveau d'attention, loin de toute extase et de toute inspiration, ils ne sont plus que d'honnêtes et adroits artisans. Le relâchement du tonus émotionnel sera perceptible au spectateur qui, déçu dans son attente, trouvera le jeu froid ou faux. Le comédien dispose de son corps comme instrument et comme matière. Toute sa psychologie sur scène et même dans la vie en est fortement marquée.

L'art de l'acteur repose ainsi sur une ambiguïté qu'une fois ou deux déjà nous avons eu à mentionner : la fiction théâtrale s'exprime par une présence réelle, la convention par une personnalité vraie. De là sa grandeur et ses limites. Tout le théâtre subit les conséquences de cet aspect double, mais principalement cela va de soi, le premier intéressé, l'interprète. Il est facile d'énoncer que tout art, plongeant dans la réalité, prend pied sur elle pour s'élancer au delà et la dépasser, que l'expression brute de l'émotion n'est pas de l'art; mais, pour l'acteur, comment dépasser la réalité et vouloir de son émotion qu'elle soit bien vraie... et autre chose? La vie entière du spectacle est hybride. Ce que l'on pourrait appeler le dramatique, la représentation anesthé-

(135) BINET : *Réflexions sur le paradoxe de Diderot*, p. 289.

tique des événements de la vie, envahit tous les arts, mais on le trouve évidemment, par excellence, au théâtre et souvent on ne fait que tricher avec lui. Lorsque dans certaines productions mélodramatiques le but de l'expression est de susciter, par le calque direct de la vie, des effets d'horreur, l'ambiguïté cesse, ou à peu près. On demande bien encore au comédien d'être maître de ses larmes, de posséder le métier nécessaire pour contrôler ses nerfs dans la mimique de la douleur, on n'exige pas de lui qu'il se sente, comme Mounet-Sully, le reflet du Destin. Il en est tout autrement de l'horreur sacrée de la tragédie, quand le comédien est hanté par le fantôme homérique cher à Diderot. Œdipe n'a rien de commun avec l'éborgné d'une maison de fous dans quelque sanglante représentation grand-guignolesque, mais il ne nous touchera pas si l'on ne sent l'émotion vraie de l'interprète. Dans son effort pour être plus grand que lui-même, pour se hisser vers quelque symbole, le comédien ne doit pas cesser d'être un homme. Ses gestes sont étudiés, nobles, stylisés, conformes à un système dramatique, tout en restant vrais dans la situation. Cette servitude, loin de diminuer l'acteur, lui confère au contraire un intérêt considérable. Si cette ambiguïté est à l'origine d'une fréquente médiocrité, sur elle repose cependant l'émouvante et prodigieuse grandeur de l'art du comédien.

S'il y a quelque paradoxe dans l'activité artistique du comédien, il réside dans la nécessité, pour la préparation du jeu, d'une intelligence et d'une sensibilité qui peuvent devenir gênantes *pendant* le jeu. La synthèse de tous les éléments sensibles, intellectuels et physiques, de tout ce qui a été élaboré, se fait en effet dans le jeu. Durant la période des répétitions, l'acteur a livré son rôle à son sens critique. Il a fait l'étude de la psychologie de la pièce, de sa prosodie, de l'époque à laquelle elle se rapporte. Il a débûché sur les difficultés à vaincre, les gestes à maîtriser, les outrances ou les faiblesses à masquer. Il a cherché, d'autre part, à s'émouvoir, à mobiliser sa sensibilité à l'extrême. Maintenant il doit surveiller, modérer, cette émotivité; lorsqu'il arrête le geste condamné, il ne doit pas penser à la raison de cette condamnation, il doit oublier l'étude même

qu'il s'est imposée. « Vous êtes mon lion superbe et généreux », s'écrie Dona Sol en se jetant au cou de Hernani. Imagine-t-on les deux interprètes, au plus fort de ce duo d'amour, si un soupçon de la critique du théâtre romantique venait à ce moment effleurer leur pensée?

Musset a rapporté dans *Un souper chez Mademoiselle Rachel* des mots significatifs de l'illustre tragédienne. Elle avait pleuré, dans la scène de la lettre au V^e acte de *Tancrède* et s'était sentie émue au point d'avoir « craint d'être forcée de s'arrêter » (136). Au poète qui la félicitait pour la sincérité de son accent, elle répondit : « Oui, il m'a semblé sentir en moi comme si quelque chose allait se briser... Mais c'est égal : je n'aime pas beaucoup cette pièce-là. C'est faux (137). » L'automatisme, l'attention dirigée, tout ce que nous avons distingué dans l'étude du jeu, expliquent, sans que nous ayons besoin d'y revenir, ce qui rend possible le comportement scénique du comédien. Il convient toutefois de remarquer combien peuvent s'opposer chez celui-ci de vertus différentes avant et pendant l'interprétation. Quelles que soient les qualités intellectuelles apportées par l'acteur dans l'élaboration du personnage et lorsqu'il se livre à son étude analytique, elles doivent s'effacer pendant le jeu, et la synthèse de tous les composants est à base affective. C'est le ton affectif qui sert de liant. C'est en oubliant tout, mais en sentant, en vivant fortement le rôle, en obéissant à sa tendance à tout traduire avec son corps et sa voix, par la mimique et l'action, que le comédien trouve l'unité du personnage.

Pour exprimer, en effet, l'acteur avant tout agit. Il semble que l'on dise : « Voilà justement ce qui fait que votre fille est muette... Cela vient de ce qu'elle a perdu la parole. » Cette vérité mérite cependant quelques réflexions. L'acteur est acteur parce qu'il agit, non en discourant comme M. Bergeret sur le mail ou dans le silence du cabinet, mais par la mimique, en sculptant son corps; de même que le musicien se met à son piano ou le poète à son écritoire. La remarque est banale : pour se faire comprendre, le peintre saisit un

(136) T. X, p. 120.

(137) Ibid., p. 127.

crayon ou un pinceau, le danseur esquisse quelques pas. Cela reviendrait à énoncer que le compositeur fait de la musique parce qu'il est musicien; le poète, des vers, parce qu'il est poète, etc... Notre remarque est loin de cette absurdité. Nous avons pu constater cette tendance du comédien à l'expression par la mimique, même dans la vie privée. Il ne faut naturellement pas ramener celle-ci au geste, encore moins à la seule gesticulation. L'absence de geste est encore une mimique, et la contrainte sociale, même dans le détail de la vie quotidienne, en uniformisant tous les comportements, suffit à dissimuler cette tendance. Certaine évolution de l'art dramatique peut même tempérer les dispositions mimiques; ainsi, la technique du microphone devant lequel le geste est évidemment inutile, habituera le comédien à s'en passer. Cependant, devant le microphone, il n'est pas rare de voir des mimiques, de la physionomie et même du geste. Nous avons fait l'observation suivante, au poste de Radio-Colonial, lors d'une émission radiophonique de *Sud*, la pièce de M. Paluel-Marmont. Le metteur en ondes jouait lui-même le rôle d'un indigène qui devait attaquer un officier français. A la première répétition, il se jette sur son partenaire, puis se roule par terre, mimant toute l'agression, à lui tout seul, il faut le dire, car surpris par cette véhémence, le partenaire ne participe que mollement à l'action. La répétition est un instant arrêtée, les deux intéressés ayant perdu au cours du combat, l'un sa brochure, l'autre sa page. A la seconde répétition et le jour de l'émission, d'une façon plus contenue il est vrai, le même interprète mime encore son agression devant l'indifférent microphone. L'exemple est caractéristique chez un sujet évolué de notre civilisation moderne, qui n'a pas l'habitude de se découvrir en disant bonjour au téléphone.

Il y a dans cette attitude de l'acteur une manifestation d'exubérance motrice qui fait penser au jeu-excès d'énergie, surabondance motrice de Schiller et de Spencer. Mais nous ne voudrions point, par cette remarque, nous laisser entraîner dans la discussion du problème, qui n'est pas le nôtre, des rapports de nature entre l'art et le jeu. Ce n'est pas par hasard que l'on parle du *jeu* théâtral. Le comédien joue la comédie, il joue son rôle, il joue la « situation ». Le pre-

mier élément de l'art du comédien, c'est bien le jeu. En employant ce mot, nous n'utilisons pas une image commode dont la portée reste métaphorique; nous voulons le prendre détaché même de toutes les notions qui l'entourent quand on désigne d'une façon globale le jeu théâtral. Ce dernier est une activité artistique, et, comme telle, soucieuse de ses qualités formelles et de ses buts esthétiques. Ce qui nous intéresse, chez le comédien, c'est son instinct du jeu, ramené à son état pur, abstrait précisément de toutes les contraintes esthétiques et sociales. Il nous apparaît alors, non pas voisin du jeu de l'enfant, mais dérivé de lui. C'est le même. Lorsque nous disons que l'on naît acteur, nous exprimons une autre vérité que si nous affirmions : on naît musicien ou poète.

L'étude du jeu de l'enfant accorde en effet une place prépondérante à ses dispositions dramatiques. « Il n'est donc pas absolument injustifié d'attribuer, comme nous l'avons fait, un besoin de dramatisation, une place à part et une signification esthétique plus grande, parmi les tendances spontanées de l'enfant (138). » Dans sa pénétrante étude des activités instinctives de l'enfant, Mme Lascaris a bien montré la théâtralité de son jeu. Lorsqu'ils dramatisent, les enfants n'ont pas le sentiment de faire de l'art. Tout, dans leur comportement, jusqu'à leurs dédoublements et leurs états si voisins de l'hypnose « qu'il est souvent nécessaire de les réveiller de leurs jeux » (139) fait penser à l'acteur d'une façon tellement frappante que Mme Lascaris s'interroge : « Il faudrait nous demander, en d'autres termes, si l'enfant-acteur ne serait pas le type indifférencié et inconscient dont l'acteur-artiste serait le contre-type évolué et conscient; et si le besoin de dramatisation, cet « instinct » de mutation, de polymorphisme et du spectacle ne serait pas en lui-même une tendance esthétique, un besoin esthétique en soi (140). » L'hypothèse n'est pas née d'un seul examen du jeu en général, mais de toutes les tendances de l'enfant, de sa mentalité et de ses caractères physiques et physiologiques.

(138) LASCARIS : *L'Education esthétique de l'Enfant*, p. 309.

(139) Ibid., p. 149.

(140) Ibid., p. 174.

Doué d'une extrême mobilité de conscience et d'une grande émotivité, il passe aisément des rires aux larmes, excellent à changer de personnalité dans le jeu de ses émotions. Il est affectif et moteur. N'est-ce pas ainsi que nous apparaît le comédien? Évidemment, nous avons suivi celui-ci dans l'élaboration du jeu et pendant le jeu lui-même, c'est-à-dire dans son activité artistique, sans nous soucier de son comportement social qu'incidemment. Mais sa façon de travailler, de se suggérer des émotions pour elles-mêmes, presque sans contextes de représentations, comme nous l'avons vu faire par Lucien Guitry; ce goût pour l'expression mimique que nous étudions à l'instant, et jusqu'à la révolte soulevée par le *Paradoxe* quand sa « sensibilité » était en discussion, tout nous montre chez lui la même prédominance des caractères moteur et affectif. L'activité de jeu de l'acteur est issue des mêmes dispositions affectives et motrices que celles de l'enfant. Si, dans le jeu de celui-ci, le besoin de dramatisation apparaît comme une tendance spontanée, et la première tendance esthétique, l'art du comédien remonte donc aussi loin qu'il est possible sans dérivation. Dans sa pureté originelle il est déjà un « besoin esthétique en soi ». Or, telle est bien la conclusion de Mme Lascaris : « On peut donc dire qu'avec la fantaisie motrice et la curiosité organique, en partie à cause d'elles, c'est la *disposition dramatique* qui constitue le fonds même de la nature de l'enfant. Elle se manifeste dans sa notion des choses, dans son langage et dans toutes les formes de son jeu. Acteur lui-même et mime, il interprète tout en termes d'action (141). » Evreïnoff a soutenu cette thèse de la « théâtralité », dont il fait un des « instincts primitifs » pré-esthétiques, c'est-à-dire plus primitifs encore que notre sens esthétique (142). Il étend cette théâtralité aux animaux et même aux plantes. Dans la foule de ses aperçus intéressants, il n'en marque peut-être pas assez le caractère spécifique. Bien souvent, telle qu'il nous la présente, elle semble n'être qu'une simple activité de jeu, dont l'innéité est en conséquence parfaitement admise. Mais la remarque de

(141) LASCARIS : *L'Education esthétique de l'Enfant*, p. 313.

(142) *Le théâtre dans la vie*.

Mme Lascaris présente l'intérêt de nous montrer cette théâtralité *dans* le jeu et comme le fonds même de la nature de l'enfant.

Ne soyons donc point surpris du diagnostic du Dr Dide sur le comédien, rapporté par Mme Dussane : « Imagination vive, émotivité prompte, faculté de se faire illusion, grande mobilité de caractère », qu'il résume ainsi : « psychose enfantine (143). » Tous les termes sont à retenir, si ce n'est le mot « psychose » dont nous ne voyons pas l'utilité pour désigner un état mental évidemment particulier mais nullement pathologique.

Tout le monde naîtrait donc acteur. Mais l'instinct a un caractère de caducité. Il faut admettre alors que cet instinct de jeu et cette disposition dramatique sont plus fortement ancrés chez certains, que les caractères affectif et moteur se fixent chez les futurs comédiens. Cette fixation a pour conséquence normale d'entretenir une jeunesse et des traits de naïveté que nous retrouverons aisément dans le comportement social du comédien, sans commettre l'erreur d'identifier les mentalités de l'enfant et de l'acteur.

D'abord, la disposition dramatique est devenue un art; le jeu de l'acteur est une activité artistique. Il est à peine besoin d'insister sur cette vérité trop élémentaire. Mais c'est surtout par l'attitude mentale des joueurs que diffèrent les jeux de l'enfant et du comédien. Mme Lascaris a rapproché de la mentalité prélogique des sociétés primitives celle de l'enfant, pour « l'affinité qu'il ressent au contact du monde végétal et animal » et son inclination à « l'infusion sympathique, au symbolisme » (144). C'est ce qui la distingue de celle de l'adulte.

L'enfant incorpore la fiction à la réalité. Il y a interpénétration des deux pour créer un monde particulier. Un exemple nous fera saisir : une fillette casse sa poupée. Elle en éprouve une peine sincère. Et elle joue à l'enterrement. Dans l'expression de cette peine, quelles sont les parts de jeu et de vérité? L'enfant s'est créé un monde particulier où la fable et la vérité se mêlent, pour se confondre. Le comédien

(143) *Le comédien sans paradoxe*, p. 9.

(144) LASCARIS : *L'Education esthétique de l'Enfant*, p. 118.

ne se comporte pas ainsi, évidemment, même lorsque les circonstances lui font jouer un rôle à la ressemblance de ses sentiments intimes. Tout au plus utilisera-t-il des réserves personnelles dans son art. Mais, dans la mesure où, grâce au jeu, il goûte la reviviscence de ses souvenirs, où il imagine des sensations pour elles-mêmes, où il donne une affabulation à certains épisodes de son existence, c'est-à-dire où il théâtralise sa vie — ce qui se produit parfois — on peut trouver un écho de la mentalité de l'enfant. Cette survivance agit de la sorte dans sa vie intime. Il l'utilise en ce sens qu'elle lui fait garder son instinct de théâtralisation, mais discipliné à présent et sans altérer la nature du jeu. Celui-ci n'est pas fait pour y incorporer les réalités de son expérience personnelle. De sa tendance première, le comédien a fait un art complet.

Dans le mécanisme complexe du jeu où il apparaît tiraillé par des nécessités et des fins les plus diverses, l'acteur fait preuve non seulement d'une disposition mentale particulière, mais encore d'une liberté physique ou physiologique caractéristique. Cet état de conscience où nous l'avons vu attentif et clairvoyant dans l'expression du personnage, gouvernant son émotion, lucide alors qu'il cherche à se perdre dans une extase, implique toute une spécialisation de l'activité intellectuelle. Spécialisation nullement mystérieuse, dans laquelle les différents processus d'activité s'établissent selon des hiérarchies pour entrer dans les schèmes de son attention, de sa concentration. Les limites de sa création lui sont alors données par celles de la matière sur laquelle il opère, c'est-à-dire par les possibilités de son corps.

L'acteur se crée un instrument dont il cherche toujours à augmenter le registre, mais il essaie surtout de se rendre le plus parfaitement possible indépendant de lui. L'émotion est paralysante; dans son expression il faut donc tendre à se libérer de toutes les contractures gênantes. On ne saurait crier, hurler, sans s'enrouer; il faut, alors même que l'on crée l'illusion d'étrangler le cri dans la gorge, placer sa voix de telle sorte qu'on ne soit point obligé d'abandonner dans une quinte de toux après quelques lignes de

texte. Au Conservatoire, M. Georges Le Roy insistait beaucoup sur cette éducation. Il faisait tâter à ses élèves les muscles de son cou, qui restaient souples pendant une émission forte, à seule fin de montrer l'inutilité et le danger des crispations dont les apprentis comédiens ne parviennent pas aisément à se débarrasser. Dans toute mimique, il y a quantité d'actions musculaires parasites; le comédien accompli sait se départir de celles qui ne sont pas précieuses à la vérité de l'expression. Il sait se détendre. C'est l'A. B. C. de l'apprentissage et quel que soit le maître. Mounet-Sully rendait parfois ce service à des camarades plus jeunes ou moins expérimentés, de desserrer, en scène, leurs doigts crispés. On ne saurait être vraiment le personnage que si l'on est détendu, dit M. Louis Jouvet (145). Stanislavski a pareillement insisté sur la nécessité de triompher de son corps. « Quand la faillite de la volonté contracte le corps, cette contraction anormale paraît paralyser les centres nerveux ou bien provoquer les convulsions; les pieds sont inertes, les mains en bois, la respiration coupée, le gosier comprimé; le corps entier s'ankylose. Ou bien au contraire c'est l'anarchie : les muscles se contractent par réflexes, suscitant toutes sortes de mouvements, de poses et de gestes absurdes, de tics nerveux, etc... Le sentiment fuit ce chaos et se cache dans le fond secret. Peut-on penser à créer dans un pareil désordre ! Il faut donc d'abord les surmonter, vaincre l'anarchie, libérer le corps du joug des muscles et le soumettre à l'esprit (146). » Le même auteur nous fait connaître l'âpreté de ses efforts dans la recherche de sa maîtrise : « Je serrais de toutes mes forces les poings, jusqu'à faire jaillir du sang sous mes ongles. Je crispais les orteils et de toute ma pesanteur les faisais entrer dans le plancher; souvent mes chaussures gardaient des traces sanglantes (147). »

Ce que nous avons dit à propos des larmes que Paul Mounet pouvait provoquer sur commande et en dehors de toute représentation trouve sa place ici. Il s'agit bien d'un enrichissement des moyens à la disposition de l'interprète.

(145) Cf. *L'Art du comédien*. Encyclopédie française, t. XVII, p. 1764-11.

(146) et (147) *Ma vie dans l'Art*, p. 90.

Le comédien se rend libre de son corps en faisant de lui un instrument docile. Plus il en sera maître — ou si l'on veut, moins il en sera esclave — plus lui sera facile le contrôle de son émotion et, par là même, plus il lui sera loisible de se laisser aller à la fiction de son personnage. On comprend fort bien que ceux parmi les acteurs qui disposent si parfaitement de leur corps, comme Paul Mounet que nous avons pris en exemple, aient également nourri pour idéal l'évasion de soi-même. On n'a pu les opposer aux autres, comme nous avons vu, que par une méconnaissance flagrante des nécessités de leur art.

Liberté physique qui réside dans l'élimination des actions musculaires nuisibles, dans l'utilisation de certains réflexes conditionnés, mais non pas dans l'abolition de toute manifestation émotive. Le comédien joue la colère sans serrer le poing, sans poignarder son partenaire, il n'en éprouve pas moins une émotion que nous avons étudiée. C'est pour avoir confondu la passion prêtée au personnage avec l'émotion propre du comédien que l'on a pu opposer, sans résultat, les exemples d'une maîtrise incontestable à ceux d'une émotion également indiscutable.

Parce qu'il s'est fait de lui-même, et pour opérer sur lui-même, un magnifique instrument, le comédien n'est pas que cela dans la création dramatique. Quand on ne verrait en lui qu'un excellent ouvrier au service d'un des arts les plus beaux qui soit, son mérite ne serait pas mince. Mais il s'élève au-dessus de ce stade méritoire et a droit au titre de créateur à l'égal des autres artistes. Pas toujours, pensera-t-on avec ironie, l'esprit peut-être encombré des Delobelles ou des Brichanteaux qui nous évitent de citer de trop illustres noms dans l'actualité théâtrale ou cinématographique. Mais ne peut-on en dire autant de beaucoup de peintres, sculpteurs, écrivains, musiciens? Tel poète n'est qu'un rimeur, tel peintre qu'un barbouilleur. Combien s'honorent à juste titre d'être seulement de bons ouvriers d'art!

La création du comédien est éphémère. La photographie d'une de ses attitudes, l'enregistrement de sa voix n'en constituent que des souvenirs. Le cinématographe lui-même n'en

recrée pas la vie. Tout ce que nous avons dit de la symbolique de son art, de l'action du public, de la cérémonie qu'est une représentation où la présence de l'acteur a une valeur réelle, montre bien l'impossibilité de faire renaître identiquement les circonstances de sa création. De même que le moulage le plus parfait ne remplace pas l'original, l'image du comédien la plus fidèle, la reproduction la plus minutieuse de sa voix ne peuvent que l'évoquer. Ce qu'il nous donne c'est un souffle, une larme qui coule; c'est un frémissement de vie qui n'a toute sa valeur qu'à l'instant précis où, dans la cérémonie du spectacle et du fait de la contagion et de la sympathie, il revêt une signification spéciale. La retrouver supposerait la reproduction exacte de l'ensemble des conditions physiques dans lesquelles le comédien a joué le rôle et la faculté de recréer chez le nouveau spectateur le même état mental, la même imprégnation par les autres auditeurs. Notre hypothèse montre l'absurdité d'une telle tentative. Et quand elle serait possible, il manquerait encore l'acteur lui-même, aimé, adulé, irremplaçable. De même, les restaurations de Viollet-le-Duc ne font pas oublier la pierre disparue.

C'est ce qu'exprimait M. Antoine : « L'œuvre du comédien naît et meurt avec lui dans l'instant (148). » Mais il resterait à établir la valeur de cette œuvre et s'il y entre bien une part de création originale.

Précisément à cause de ce caractère de caducité, on s'est toujours efforcé de montrer dans les survivances que l'on doit à l'acteur la qualité de son apport personnel. Le grand comédien laisse bien quelque chose derrière lui, nous dit M. Sacha Guitry, et ce sont les œuvres qui, sans son talent, n'auraient jamais été écrites, toutes les possibilités suggérées aux auteurs au travers de la personnalité de l'interprète (149). Lorsqu'il en est ainsi, l'auteur dramatique n'agit déjà plus tout à fait comme le musicien qui compose une sonate pour piano ou violoncelle. Il écrit non pour l'instrument, mais pour le virtuose. Et si d'aventure il est séduit par la possibilité d'utiliser des moyens techniques éblouis-

(148) ANTOINE : *La vie amoureuse de François-Joseph Talma*, p. 176.

(149) SACHA GUITRY : *Lucien Guitry*, p. 421.

sants, il peut bien aussi céder à la tentation d'offrir à une personnalité intéressante, le moyen de se manifester toute. Celle-ci laisse parfois sa trace dans la création d'emplois caractéristiques. Si l'on dit, en effet, un peu superficiellement : une telle, un tel jouent les Greta Garbos ou les Charles Boyers, on n'exprime guère, bien souvent, qu'une façon pour les imitateurs, de se dessiner les sourcils ou de copier des jeux de physionomie. Il n'en est pas moins vrai que les interprétations des grands acteurs arrêtent des types bien définis et qu'à côté des soubrettes, des ingénues, etc..., il y a des Dugazons, des Déjazets.

Arsène Houssaye, qui fut administrateur du Théâtre-Français, a pu écrire : « Je vais dire une vérité qui fera crier au paradoxe : c'est que le génie dramatique est bien plus dans le comédien que dans le poète (150). » Il avait observé que d'admirables pièces tombaient lorsqu'elles étaient mal jouées et que les médiocres pouvaient être « élevées aux nues » grâce au jeu des comédiens. Arsène Houssaye n'a pas été le seul à faire cette remarque. Elle est même d'ordre général et l'on ne finirait pas d'en citer les références. Il est bien vrai que l'acteur apporte quelque chose à l'œuvre. Non seulement il prête la vie au personnage, non seulement il l'anime à la grande surprise parfois de l'auteur, mais encore il découvre dans le personnage des intentions ignorées du poète lui-même. C'est l'exclamation de Voltaire entendant la Clairon dans une de ses œuvres : « Est-ce bien moi qui ai fait cela (151). »

Certaines pièces ne fournissent à l'acteur que des canevas. Il ne faut point être surpris du succès — et du succès mérité — d'œuvres où le critique en son cabinet ne voit que de la froide et mauvaise littérature. Les caractères sont faux, les sentiments artificiels, mais l'acteur apporte sa vérité, sa sincérité. L'intrigue n'est qu'un schéma d'actions gratuites, le comédien la rend vivante par la force d'un art qui a manqué à l'auteur. L'extrême faveur dont continue à bénéficier le mélodrame dans le monde du théâtre s'explique ainsi. Le genre présente des situations — creuses, outrées,

(150) *Les Confessions*, t. III, p. 233.

(151) Cf. *Paradoxe sur le comédien*, p. 393.

peu importe; le comédien y découvre une matière pour exercer son talent. *La Dame aux Camélias* offre toujours aux comédiennes, et pour la même raison, les plus rares séductions. Greta Garbo a trouvé dans le canevas tiré de la pièce pour *Le Roman de Marguerite Gautier* un de ses rôles les plus émouvants. Nous avons vu de près Mlle Rachel Brendt travailler le rôle : le texte était-il trop long, on coupait; trop déclamatoire, on taillait, ponctuait différemment. Mais la situation demeurait. Grâce à elle l'interprète apportait, vraie et bouleversante, dans une émotion sobre, toute la misère de l'héroïne de Dumas.

On n'a pas manqué de reprocher au comédien cette recherche d'œuvres imparfaites comme prétextes à virtuosité. Il peut arriver fréquemment, en effet, que son talent soit digne d'une meilleure cause. Mais pour être juste, on doit reconnaître que la valeur et le prestige de l'interprète servent souvent l'art dramatique d'une manière éclatante. Le comédien, non seulement suscite des œuvres, mais assure souvent à travers les modes et les écoles littéraires la permanence des formes qui lui sont chères. Avec Talma, et bien que le baron Taylor, administrateur du Théâtre-Français, incline vers le drame, la tragédie est à l'honneur. Plus tard, Rachel opère le même miracle, aussitôt perçu par Musset qui défend contre la critique « cette enfant en qui seule repose toute la grandeur d'une renaissance » (152). On sait l'éclipse, au moins partielle, subie par la tragédie depuis ses derniers grands apôtres, les Mounet et de Max. En plein romantisme comme à l'époque du Théâtre Libre, l'art prestigieux de l'acteur imposait la tragédie classique.

La contribution personnelle du comédien dans la vie de l'art dramatique est donc extrêmement importante. Les résultats positifs et durables de son action témoignent assez de son originalité et suffiraient à justifier ses titres de créateur, si ceux-ci n'éclataient au seul examen de l'essence du jeu. En fait, si l'on a opposé parfois avec une telle brutalité le poète à l'acteur, c'est en faisant le procès général de l'interprète. Mais l'on peut aussi bien admettre avec Goethe que « les exécutants sont les créateurs du moment ». Pour

(152) Cf. *Œuvres complètes*, t. IX, p. 350.

reprendre à notre compte une comparaison de M. Paul Valéry valable pour un poème ou un morceau de musique, nous dirons qu'un texte de théâtre n'est « qu'une sorte de recette » (153) et que le « cuisinier qui l'exécute a un rôle essentiel » (154). Si la distinction est à faire entre l'instrument, froid, et dépositaire uniquement d'une technique sans âme, du « métier » — honni quand il n'est que métier — et l'artiste par qui l'œuvre est repensée, vécue à nouveau et rechargée de son potentiel de vie, il convient de remarquer qu'elle ne s'applique pas au seul monde du théâtre. Que de faux artistes, musiciens, peintres, sculpteurs, poètes, que de mauvais ouvriers tout juste capables, sans rien apporter d'eux, d'appliquer leurs procédés d'école et leurs règles aux justifications oubliées ! Il est même possible qu'au théâtre ce type du médiocre, en certaines circonstances, devienne particulièrement exaspérant ; il ne peut ternir l'éclat du véritable comédien.

La lutte du comédien contre lui-même pendant le jeu n'est pas étrangère au sentiment d'intérêt qu'il éveille chez le spectateur. Dans l'estimation de beaucoup d'œuvres d'art entre l'évaluation de la victoire remportée sur une matière rebelle (155). On admire la taille directe, la ciselure, l'audace d'une flèche gothique. Le comédien triomphe de son corps : il a vaincu son émotion, la fatigue physique, les contractures paralysantes. A la fin de certaines scènes pénibles, le spectateur a bien la sensation d'un exploit réalisé par l'acteur sur lui-même et, dans l'admiration que traduisent ses applaudissements, il est aisé de découvrir l'appréciation d'une performance difficile.

Il faut distinguer de l'estimation de la matière matée celle de la virtuosité accomplie. Parce que le comédien est à la fois l'instrument et la matière, on pourrait être amené à confondre ces deux impressions pourtant différentes. La virtuosité a un mérite en soi, elle a sa valeur esthétique. Les abus auxquels elle donne lieu fréquemment la font combattre avec véhémence. Nous pourrions dire d'elle ce que nous disions précédemment du « métier » sans âme. La vir-

(153) et (154) *Pièces sur l'Art*, p. 41.

(155) Cf. LALO : *Les sentiments esthétiques*, p. 221.

tuosité est avant tout technique au service de l'œuvre. Mais « nous aimons pour elle-même la manifestation immédiate d'une prééminence technique » (156). Le spectateur n'est pas insensible aux prouesses réalisées par l'acteur et il est également des applaudissements qui ne récompensent que son habileté.

Le comédien est donc aussi éloigné que possible de la marionnette ou de l'instrument insensible cher à Mirbeau. Il apporte beaucoup de lui-même; et mieux encore, pour reprendre son expression, il « se donne ». Mais ce qui l'égale aux plus grands en tant que créateur, c'est, dans les instants privilégiés du jeu, tout ce qu'il perçoit au delà des mots et de la partition du rôle et qu'il rend en mille nuances du regard, de la voix, du geste. Le texte lui est fourni, riche de sens et de possibilités; mais dans son intuition d'artiste, il pénètre et il exprime ce que le mot ou l'image cernait sans pouvoir atteindre au cœur. Par son infusion sympathique, il saisit, comme le dirait Bergson, « l'intention de la vie » (157) du personnage.

Il n'est point surprenant que les plus fortes interprétations des grands rôles soient en même temps les plus chaudement discutées. Hamlet, Tartuffe, Alceste, sont des personnages vivants. Considérés comme des types d'humanité, on se met d'accord sur leurs caractères psychologiques définis d'une façon évidemment schématique, mais dès qu'on leur prête une vie autonome, réelle, on peut en discuter éternellement, et éternellement asymptote à la vérité entière. Mieux il saisira un aspect du personnage et plus il lui prêtera de vie, plus le comédien s'offrira à la discussion méticuleuse. Et l'on pourra toujours opposer les interprétations de Tartuffe par Lucien Guitry, Paul Reumert, ou les autres, sans en finir. Autant vouloir mettre en formule algébrique le génie de Napoléon.

Quels que soient la puissance intellectuelle de l'évocation et le vigoureux travail de pensée qui prélude à la vie du personnage, c'est dans cette intuition saisie à la chaleur du jeu que le comédien crée vraiment. Il n'est rien que nous

(156) Ibid., p. 225.

(157) *L'Evolution créatrice*, p. 192.

ne saurions dire ici sans nous répéter, de ce qu'il nous a été loisible de considérer dans l'étude de son extase. Cette émotion qui est déjà un don, un apport précieux et qui entre loin dans l'appréciation que le spectateur se fait du jeu dramatique, n'est encore qu'un moyen pour se projeter au delà dans l'illusion du personnage et pour y trouver l'inspiration. Mais dans l'instant où l'acteur est habité par ce sentiment de présence, nous savons ce qu'il y met de virtualités éveillées, de vie intérieure, tout ce qu'il tire du plus profond de lui pour nous le révéler sous la fiction du personnage. C'est donc bien une création du comédien, et des plus émouvantes puisqu'elle surgit de l'abîme de la conscience.

Lorsque illuminé et perdu dans sa contemplation le comédien nous rend sensible, dans une fulgurante intuition et par son extase, la vérité, la vie du personnage, la révélation qu'il nous offre, et qui rend inoubliables les grandes interprétations, l'élève au plus haut rang des créateurs inspirés.

IV

PSYCHOLOGIE NORMALE ET VIE SOCIALE

Plus encore que son jeu, le comportement du comédien dans la société a toujours suscité une extrême curiosité. Une littérature abondante s'en est emparée — des romans de Scarron, Sand ou Goethe à ceux de Daudet et d'Anatole France, des comédies de Scudéry ou de M. Jean Cocteau au film de M. Duvivier, *La Fin du Jour* — attirée bien souvent par le pittoresque des milieux autant que par l'originalité des caractères. Dans l'appréciation que l'on porte sur la mentalité de l'acteur, sur ses rapports sociaux, on confond assez facilement ce qui est conséquence du tempérament et empreinte du métier. Encore même que l'on fasse la part des choses, on mêle très naturellement les influences de la profession proprement dite et celles du jeu. L'imprégnation du comédien par le sentiment scénique ne peut cependant pas être prise pour une simple déformation professionnelle.

Il est vrai, pour être juste, que nos distinctions sont un peu systématiques du seul fait de la réciprocité des actions. Nous avons nous-même remarqué, par exemple, que certaines activités instinctives, entachées de caducité par nature, assuraient au comédien, en se fixant sur lui, la permanence d'une réelle naïveté et d'une inaltérable jeunesse de caractère. C'est parce qu'il a conservé sa tendance ludique première que l'attire le jeu théâtral, mais c'est bien parce qu'il est acteur qu'il en assure la constance. L'exercice du métier entretient et développe les dispositions naturelles : c'est une vérité banale.

Il n'en est pas moins vrai qu'à la base il y a ce que nous pourrions appeler un terrain, dans lequel on retrouve les caractères affectif et moteur, l'extrême mobilité de cons-

ciences, les instincts de jeu et de dramatisation décelés précédemment et qui trahissent une survivance de la mentalité de l'enfant. Nous avons, dès notre rencontre avec cette notion, distingué les rapprochements et aussi les différences qu'il convenait d'établir entre les deux mentalités et nous croyons inutile d'y revenir (1). Nous ne redirons rien, par conséquent, de l'utilisation des sentiments scéniques à la façon de Mme Piérat ou du tragédien antique Pôlos qui, pour interpréter avec plus de vérité le rôle d'Electre pleurant sur les restes supposés d'Oreste, porta au théâtre l'urne contenant les cendres de son fils mort peu de temps avant. Il nous faudrait d'ailleurs anticiper sur un essai de classification des comédiens, ceux-ci présentant quelques variétés essentielles de caractère.

Tout autre est la manifestation de l'instinct de dramatisation dans la vie courante. Beaucoup ont indéniablement une tendance à théâtraliser les moindres événements de leur existence. A certains moments, les couloirs du Conservatoire présentent une illustration, sans doute superficielle mais vraie cependant, de cette infusion sympathique par laquelle s'incorporent fiction et réalité. On a bien l'impression que tout ce petit monde des élèves se joue la comédie et réalise son « emploi » dans la vie. Baisemains des coquettes — très Célimène —, allure primesautière des petits marquis, cour galante des amoureux, dans une animation qui atteint à son comble les jours d'examen et de concours, avec drames intimes et évanouissements. On a envie de s'attendrir au lieu de sourire, de critiquer... ou de s'émouvoir, car les évanouissements dont on s'amusait sont parfois sérieux, voire graves. La chronique, le roman ont cent fois familiarisé le profane avec les multiples facettes de ces incidents « comiques ».

On dit couramment que les comédiens sont de grands enfants et, de fait, une troupe en voyage n'engendre pas la mélancolie. Nous avons parlé des explosions de gaieté communicative avant et après la représentation. L'instinct de jeu ne se manifeste pas seulement dans l'action dramatique : les plaisanteries, en scène, sont proverbiales, même

(1) Voir p. 233.

dans les genres les plus austères. Elles sont hautement désavouées par ceux qui ont conscience de la dignité de leur art, et l'on peut dire par la grande majorité; mais la tentation est trop forte pour qu'il ne leur arrive pas d'y succomber quelquefois. Les exemples sont innombrables. Mme Colette raconte comment le fou rire empoigna le Tribunal de l'Inquisition dans *La Sorcière* de Sardou, à l'entrée de Mme Marguerite Moreno dont le côté du visage non visible du public était grimé d'une façon clownesque. Les protagonistes n'étaient autres que De Max et Sarah Bernhardt elle-même, contre qui la conspiration était ourdie. Notre tragédienne fut si bien gagnée par le fou rire qu'au lieu de dire « Misérable sorcière » elle répéta trois fois à voix haute : « Misérable Moreno (2). » Dans ces petits événements de la vie des planches, c'est bien l'âme enfantine de l'acteur qui apparaît.

Lorsque M. Edouard Bourdet note, parmi les caractéristiques de la forme d'esprit des comédiens, à côté de la générosité, de la naïveté, de l'abondance verbale et du lyrisme, « tout un arrière-plan de réminiscences » (3), il souligne bien une influence directe du métier. La remarque a souvent été faite à propos des pièces d'acteurs. On peut trouver évidemment des analogies avec les autres professions : combien de musiciens qui se croient inspirés ne découvrent que de vagues échos de leur mémoire ou de plates imitations ! La réminiscence peut porter sur le fond et sur la forme. Elle peut être particulièrement grave, par conséquent, si elle affecte les idées et, sans pousser plus avant la critique, il est aisé d'imaginer combien l'influence de cet arrière-plan de clichés ou d'idées toutes faites est variable avec le jugement et la culture des sujets. Nous avons été vivement frappé, lors d'une discussion au sein d'une assemblée de comédiens, de l'allure prise par le débat, sous l'impulsion de quelques-uns d'entre eux dont l'action et le style correspondaient assez à leur « emploi ». Le mouvement et la forme y étaient — plus que le fond; les apos-

(2) Cf. *Des deux côtés de la rampe*, Conferencia, 15-11-1924, p. 507.

(3) Cf. in *Marianne*, 10-4-1935.

trophes avaient le ronron des alexandrins et l'on aurait juré qu'ils jouaient un rôle. Phénomène normal, d'ailleurs, puisque au théâtre comme à la ville le même tempérament est bien en cause. Ainsi que dans le jeu on utilise les expériences personnelles, dans la vie on exploite celles de la scène.

Le comédien dispose tous les jours de toutes les mimiques apprises, de tous les gestes étudiés et mis au point. Pourquoi s'étonner de la prodigalité des baisemains entre élèves, dans les couloirs du Conservatoire, qui n'ont pas cours évidemment à la Sorbonne? L'utilisation de ces gestes, affaire de goût et d'éducation, encore une fois varie avec les sujets. Chaque profession présente son lot d'influences ou de petites déformations sans que l'on puisse vraiment imputer à celles-ci une altération valable du caractère. Il en est de même pour le comédien en une multitude de cas de détail sur lesquels il est inutile d'insister. On ne peut manquer cependant de souligner combien sa susceptibilité est mise à l'épreuve. Il est exposé à la critique quotidienne du public, exprimée par l'indifférence — ne parlons pas des sifflets — ou par les applaudissements. Et cette critique porte sur son art évidemment, mais encore sur lui-même, sur sa sincérité en tant qu'homme, sur son physique. Le rire qui accueille la coquette trop âgée l'atteint bien dans ses sentiments les plus intimes. Ce n'est plus son adresse technique ou sa conception esthétique qui est en cause, c'est elle-même. Elle se croit jeune, désirable; elle pense faire illusion dans le jeu de l'amour : la réaction ironique, blessante du public lui signifie son erreur. Tous les soirs, il faut livrer le même combat. Les conditions du métier se prêtent à une instabilité continuelle et à l'alternance des plus grandes satisfactions et des cuisantes désillusions.

On a souvent parlé, autrefois tout au moins, de l'atmosphère dissolue des coulisses et il y a beaucoup à reprendre sur ce jugement. La morale n'y est pas plus offensée qu'en d'autres lieux dont ne s'offusque pas la pudibonderie des honnêtes gens. Le souci des convenances dans certains pays va jusqu'à distinguer pour les loges d'artistes un côté réservé aux hommes et un autre aux femmes. (Si l'on veut parler de promiscuité, que dire des plages, des bals, des

excursions en commun et de maintes habitudes consacrées par la vie mondaine?) En vérité la décence des mœurs n'interdit pas une certaine liberté et c'est peut-être de celle-ci que se scandalisent les austères censeurs, comme du jeu lui-même. Des êtres jeunes et sensibles jouent l'amour, se créent des émotions vraies qu'ils parent de toutes les grâces en se les attribuant dans la fiction théâtrale : ce sont évidemment des situations troublantes, des tentations, des prétextes aussi, facilités par la familiarité du geste que demandent le jeu et les répétitions. Nous connaissons ainsi l'exemple émouvant d'une tragédienne de grand talent qui espérait reprendre son ancien amant — son partenaire au hasard d'une distribution — grâce au prestige de son art et à la faveur de la sincérité de son jeu. Mais la familiarité de la scène est de bon aloi. Une certaine facilité de vie, dégagée de maints préjugés, résulte de l'intimité des coulisses sans que l'on puisse en conclure davantage.

Le métier offre de tout autres conséquences par la recherche des expériences personnelles. Nous nous sommes suffisamment étendu sur l'utilité et les limites aussi de celles-ci : il y a dans la justification de certaines inconduites par les nécessités de l'art une pure et simple duperie. Rien ne peut être troublant cependant, reconnaissons-le, pour des êtres jeunes — des élèves, par exemple — comme ce fréquent commerce avec les passions dans leur illustration, cet appel à l'interprétation sensible, sensuelle, dans le réalisme voulu par l'art du comédien. Il en est au reste de ce dernier comme des autres, dont la richesse est faite souvent d'une humanité douloureuse et l'on est tenté d'appliquer au comédien ce que Musset disait des poètes :

Leurs déclamations sont comme des épées :
Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant,
Mais il y pend toujours quelques gouttes de sang.

Par ailleurs, l'utilisation des expériences personnelles peut demeurer froide et lucide. Ainsi faisait l'observateur de génie de Diderot et nous avons eu l'occasion de parler de ces acteurs qui cherchent à tirer un enseignement de tous les événements de leur existence. Nous serions ainsi entraîné dans un débat plus large que celui du comédien

ou ramené aux problèmes des précédents chapitres. Nous ne les rappelons ici que pour les distinguer de celui du retentissement du sentiment scénique dans la vie intime du comédien. Le désir des expériences personnelles peut être conséquence du métier, ce dernier peut bénéficier de celles-ci et le caractère du comédien sera marqué des influences reçues, mais on ne saurait les confondre avec les suites de l'imprégnation par le personnage.

Le retentissement est tout d'abord physique. D'une façon générale, le jeu, par la fréquente répétition d'émotions coïncidant avec des états d'hyper-sympathicotonie peut avoir déjà pour conséquence durable, une aptitude à la mobilité — sinon à l'instabilité — de l'équilibre organo-végétatif. Nous ne voudrions point faire dire à nos trop insuffisantes observations sur les manifestations biologiques de l'émotion scénique plus que l'on n'en peut conclure; surtout lorsqu'il s'agit de passion, dont le problème est lié à la question physiologique de l'instinct sexuel encore insuffisamment connue. Mais il semble indéniable que ces réactions profondes libèrent et mettent en mouvement des activités intimes et que, sans créer absolument des besoins nouveaux, elles contribuent à susciter ou flatter des désirs. On sait combien il entre, dans l'excitation des centres qui affectent la sexualité, de souvenirs compliqués d'associations d'idées, de représentations sensibles et d'émotions en dehors de toute sensation réelle. Il n'est donc pas exagéré d'imaginer chez l'interprète d'une passion violente un éveil des sens et des désirs.

Edmond de Goncourt, dans son roman *La Faustin*, n'a pas manqué d'insister sur cette sensibilisation par le rôle. Il nous montre sa tragédienne, après l'étude de *Phèdre*, animée d'un « furieux besoin d'aimer », ayant allumé dans son corps la flamme qui brûle la femme de Thésée, par ses efforts à faire jaillir de ses entrailles la passion du personnage légendaire. Il a bien noté le trouble général qui envahit la comédienne, perdue dans des rêvasseries ardentes, et cette diffusion de la sensibilité qui la rend perméable à toutes les impressions. « Cette espèce d'enflammement physique était en quelque sorte encouragée par la complaisance de sa rêverie, le revenez-y de sa réflexion, la complicité de

son cerveau (4). » La remarque est excellente. Le mal redouté par les moralistes résiderait bien, en effet, dans la complaisance apportée par le sujet. Complaisance naturellement plus ou moins consciente, plus ou moins recherchée, ou au contraire évitée. L'héroïne d'Edmond de Goncourt, dans ses rêveries, fait appel à ses souvenirs de jeunesse, à ses anciennes et tumultueuses liaisons; et, y mêlant des considérations sur sa carrière d'artiste, elle en arrive à se demander si sa présente vie calme n'est pas cause d'un assoupissement de ses facultés créatrices. Tel est bien le schéma de l'influence du rôle sur l'acteur, à partir de la sensibilisation physique pure et simple, jusqu'à l'éveil et l'interprétation des souvenirs, jusqu'aux révélations.

Plus important par conséquent, ou plus troublant que le retentissement purement physiologique, est celui du sentiment fictif lui-même. Dans l'analyse du jeu, en faisant l'examen de la façon dont le comédien se fait « hanter » par le personnage, en cherchant comment il ressent par « sympathie » et pour lui-même le sentiment fictif, nous avons établi tout ce qu'il entre, dans cette résonance, de subconscient interprété. A un degré au-dessus, et pour atteindre à l'extase, nous avons trouvé, dans le contenu de ces états, l'apport de l'inconscient, toutes les virtualités éveillées et rendues conscientes par la création artistique. Quand nous parlons de subconscient interprété, nous entendons ce qui sommeille en l'interprète, mais qu'il ressent comme possible, peu éloigné de l'unité actuelle de son moi. Ce sont, par exemple, ses aspirations, ses rêves, sa façon d'entendre ses propres désirs, c'est ce qui n'est pas vraiment dans l'obscurité de sa conscience inexplorée et qu'il lui est loisible, dans l'effort d'animation du personnage, de sentir plus vivement et de réaliser pour la première fois en donnant corps à ce qui n'était que du flou. Il y a là un beau champ d'expériences possibles et l'on conçoit que dans ses efforts de suggestion pour jouer, pour *se sentir*, le personnage, le comédien puisse faire entrer en résonance quantité de sentiments personnels avec les sentiments fictifs. Avec l'extase et dans l'inspiration, ce sont de véritables

(4) *La Faustin*, p. 113.

découvertes dont se charge la conscience. C'est l'illumination subite, l'actualisation inattendue d'une façon de sentir et de comprendre qui, sans l'interprétation du rôle, n'aurait jamais existé qu'en puissance, insoupçonnée de l'acteur.

Le personnage imprègne le comédien par l'action de ces sentiments interprétés et de ces virtualités éveillées. Non par le décalque ou l'imitation d'une quelconque personnalité imaginaire. Dans l'unité de la conscience intervient à présent des sentiments vécus, éprouvés dans la fiction de l'art. Il n'y a pas désintégration, dislocation de la personnalité : nous avons observé que le sentiment scénique n'affectait pas profondément la conscience, il n'est pas ancré dans le moi de l'acteur. La personnalité n'est pas menacée dans son intégrité, mais elle subit des influences et une orientation. On ne peut parler d'altération, mais d'une coloration particulière.

L'exemple des Napoléons, des acteurs qui se croient le « petit caporal » pour avoir eu l'occasion de le représenter en effigie, est sans doute dans tous les esprits. Il est en contradiction évidemment avec ce que nous venons de dire et demeure la justification du « dédoublement » total, à jamais mystérieux et chéri. Malheureusement, il ne résiste pas à l'examen. Il s'agit de cas nettement pathologiques et la forme du délire, influencée par la profession, ne fait présumer en aucune façon de son origine. On peut être acteur, avoir joué Napoléon, et être atteint au troisième degré par le tréponème. Tous les asiles connaissent des Napoléons, des Reines d'Angleterre... Le personnage est certainement de choix, et la matière est toute donnée le plus simplement du monde à l'interprétant; un paranoïaque peut s'en emparer avec délectation. Il y a, au reste, des Napoléons qui résistent très bien à la psychose et nous avons encore en mémoire l'exemple de M. Dieudonné, supportant l'épreuve d'une médication — si l'on peut dire — destinée à le mettre en « état second ». Les asiles fournissent pareillement quantité d'inspirés et de mystiques dont l'Eglise sait parfaitement quoi penser. Il ne faut d'ailleurs pas confondre certaine petite déformation professionnelle avec un quelconque dérangement de personnalité par l'imprégnation du personnage. Nous connaissons le cas d'un très modeste comé-

dien qui, du fait d'avoir joué le rôle à peu près muet d'un président de la République dans une vague opérette, en a retiré le plus grand orgueil de sa vie. On peut dire comme le vulgaire qu'il « radote », ou qu'il en est « toqué », sans prétendre que le rôle a déteint sur lui en un mystérieux dédoublement. Il est superflu de s'attarder sur une question parfaitement claire. Les accidents morbides ne peuvent être appelés qu'en vain à l'aide de la psychologie de l'acteur. Bien plus troublantes, au reste, sont la répercussion du sentiment scénique dans la vie intime du comédien et les conséquences, dans l'ordre spirituel, de cette évasion de lui-même par laquelle il se transcende dans l'extase. On conçoit que de nombreux écrivains catholiques se soient laissé impressionner par cette grave opération accomplie chez l'acteur au secret de son être. Les exemples des conversions, dont le *Saint-Genest* de Rotrou ou *Le Comédien et la Grâce* de M. Henri Ghéon restent l'illustration théâtrale, sont attachants à divers titres.

Nous nous sommes longuement arrêté sur la parenté de l'extase du comédien et de l'extase religieuse : il n'est pas impossible, en raison de cette ressemblance, de conclure à certaines dispositions mystiques chez l'acteur. En constatant dans l'art du comédien des états analogues à l'état de prière — et qui indiquent *ipso facto* une disposition au sentiment religieux — bien des traits de son comportement s'expliquent.

Même chez ceux qui n'ont pas la foi subsiste ce que ressentait le *Jean Barois* de M. Roger Martin du Gard : « la permanence d'un sentiment religieux qui a survécu à la foi. » Ainsi que le dit M. Charles Lalo : « il y a une religion de l'art, la religion de ceux qui n'en ont pas d'autre (5). » Le comédien en qui demeure le sentiment religieux utilise celui-ci dans l'exercice de son art. Il n'est point surprenant qu'il l'ait exalté jusqu'à en faire un véritable culte, un élan vigoureux l'emporte vers ces états mystiques profanes dont il ne trouve point d'autre équivalent dans la vie.

Pour celui qui a la foi l'utilisation du sentiment religieux est évidemment directe. Il n'y a pas de différence de nature,

(5) *L'Art et la vie sociale*, p. 316.

en dehors du fait transcendant, entre les états éprouvés. La résonance des sentiments intimes et personnels peut atteindre alors son maximum d'amplitude, si le rôle se prête naturellement à leur identification. C'est l'exemple des acteurs des anciens mystères, émus en toute sincérité par l'image de la douleur du Christ et pris par l'action, celui de Saint-Genest et de certaines conversions. « Il reste que pour nous qui exerçons notre art sur le plan de la vérité catholique, l'histoire de Genès n'est pas une fiction, car nous la vivons tous les jours. Tous les jours nous voyons de jeunes âmes s'ouvrir, en assumant devant le spectateur l'âme de sainte Germaine, de saint Gilles ou de saint Maurice (6). » Les observations de M. Henri Ghéon, assurément bien placé pour les faire, sont dignes d'être retenues. C'est le jeune acteur qui, interprète du pendu dans la *Farce du pendu dépendu*, lui confia, tout bas, le soir de la générale : « Dites-moi donc, Monsieur Ghéon, savez-vous que vous me faites faire ma prière! — Comment cela? — A la fin du second acte, avant qu'on me pende, je suis sensé dire un « rosaire » dans mon coin... — Eh bien? — Eh bien... *je le dis pour de bon...* voilà (7). » Et l'auteur du *Comédien et la Grâce* d'ajouter : « Cette révélation qui nous bouleversa fut bientôt confirmée par cent autres faits du même ordre : une classe, un collège, un patronage, une paroisse *changés*, pour avoir vécu quelque temps de la vie supposée d'un saint sur une scène; tel entrant au cloître, tel au séminaire (8). »

Le processus de ces conversions apparaît assez simple, quant à l'accident déterminant, par le retentissement du sentiment fictif dans la vie intime du sujet; l'adéquation avec le sentiment personnel étant presque établie préalablement, rendue parfaite lorsque dans la chaleur du jeu, l'acteur saisit « l'intention de la vie » du personnage. Mais il est des conversions plus surprenantes, incompréhensibles au premier abord où l'on n'aperçoit évidemment pas l'influence des rôles interprétés. C'est le cas fameux d'Eve Lavallière qui renonce aux planches, brutalement, en pleine

(6) HENRI GHÉON : *Le Comédien et la grâce*, p. xx.

(7) Ibid., p. ix.

(8) Ibid., p. ix.

gloire. Sa vie, dont on n'a point fait un mystère, très libre pour ne pas en dire davantage, n'était pas de celles qui prédisposent au renoncement pie. Ses rôles ne présentaient guère d'opportunité pour les développements mystiques : La Môme Crevette de *la Dame de chez Maxim's*, Marie dans *Le Vieux Marcheur*, Cupidon d'*Orphée aux Enfers*... beaucoup de travestis. On a dit que ce dernier genre de rôle convenait à son besoin d'évasion. La remarque n'est pas dénuée de fondement. On ne saurait ne pas être frappé des termes d'un entretien d'Eve Lavallière, après sa conversion, avec Robert de Flers dont elle avait créé *L'Habit Vert* : « Vous n'avez pas oublié combien j'étais insupportable, exigeante pour mes rôles et pour moi-même, voulant à tout prix élargir, amplifier, grandir mes personnages ?

— Vous étiez plus grande que vous.

— Oui, c'est cela (9)... »

On ne saurait mieux rapprocher de cette confession que quelques-unes des pages consacrées à *l'expérience religieuse* par William James. Ce sont les mêmes mots : l'homme religieux sent en lui quelque chose de « plus grand » que lui. Quel est ce plus grand ? Les théologies font éclater leurs divergences. L'hypothèse de William James est que, pour autant qu'il réside en l'homme, il fait partie du subconscient. Quoi qu'il en soit, il n'est pas paradoxal d'admettre que, dans l'exercice de son art, Eve Lavallière cherchait déjà à donner satisfaction à son sentiment religieux. Elle sentait, disait-elle encore à Robert de Flers, qu'elle était née pour faire quelque chose de très beau : le théâtre, en la comblant de succès et de gloire, ne lui offrait cependant pas, reconnaissons-le, d'assez grandes possibilités. Mounet-Sully était en contact avec le divin dans l'interprétation de ses personnages ; les acteurs que hantent les grands fantômes de la littérature dramatique trouvent avec eux un champ illimité d'évasion ; Eve Lavallière n'a pas eu cette chance. Elle a bien joué Oreste... mais dans *La Belle Hélène* ! Nous n'entendons point par là émettre l'hypothèse que si la nature l'eût orientée différemment au théâtre, comme une Rachel ou une Sarah Bernhardt, elle ne l'aurait point aban-

(9) EVE LAVALLIÈRE : *Ma Conversion*, p. VIII.

donné : la vocation d'Eve Lavallière, dans toute sa simplicité, s'est manifestée avec une extraordinaire volonté. Mais il n'est pas impossible de trouver dans sa vie de comédienne, l'existence d'une aspiration religieuse que ne peut combler le culte du théâtre. Dans ses efforts d'évasion, à travers le personnage, quand elle cherchait à se perdre dans quelque chose de plus grand qu'elle, son activité était déjà activée de prière.

Cette opération qui consiste à se perdre, puis à se retrouver, et à ne se trouver qu'à condition de se perdre, pose en effet à la réflexion métaphysique des écrivains catholiques, tels que MM. François Mauriac et Gabriel Marcel, par exemple, le « mystère du théâtre », le « mystère du comédien ». Pour M. Gabriel Marcel, le problème est « exaltant » : « certaines conversions fameuses, à condition que nous ne nous contentions pas de les traiter paresseusement comme des faits divers ou des curiosités psychologiques, peuvent nous inciter à nous demander si le comédien n'offre pas à la grâce des prises ou des brèches tout à fait singulières, s'il n'y a pas dans sa condition quelque chose qui peut attirer en quelque manière la faveur de Dieu. Il y a une parabole dans l'Écriture qui s'applique au comédien, si j'ose dire, à la seconde puissance : « Vous n'êtes pas à vous-mêmes... » Il ne se trouvera qu'à condition de se perdre. Et par là, le comédien, là où il obéit à une vocation, j'entends très précisément à un appel, se trouve nous offrir par son destin même comme une parabole de la vie humaine en tant qu'elle s'ordonne à ses fins surnaturelles (10). » On ne saurait exalter davantage l'art du comédien. Et M. François Mauriac qu'inspire une même méditation note dans son *Journal* : « Magnifique et dangereux métier qui consiste à se perdre, puis à se retrouver... Mais entre les deux états, quelques-uns d'entre eux en vivent un autre, à leur insu, peut-être. Beaucoup ne se doutent pas qu'en poursuivant le but dérisoire que les auteurs leur proposent, il leur arrive de passer près d'un seuil redoutable que seuls les saints ont franchi (11). »

(10) *Réflexions sur les exigences d'un théâtre chrétien*. La Vie Intellectuelle, 25-3-1937, pp. 460 et 461.

(11) *Journal*, t. III, p. 114.

Quelle que soit l'interprétation métaphysique que l'on veuille donner au phénomène capable de poser de si exaltants problèmes, il faut reconnaître la réalité psychologique de la conscience de ce phénomène chez le comédien qu'anime la foi ou un esprit religieux quasi mystique, conscience plus ou moins claire et qui ne saurait s'exprimer toujours avec le bonheur et la précision des écrivains cités précédemment, mais qui ne peut manquer de causer en lui un retentissement certain. Il ne s'agit pas, comme dans les exemples de M. Henri Ghéon, de l'imprégnation de l'acteur par le personnage, mais d'une intuition privilégiée par laquelle l'acteur sent, tandis qu'il joue, s'opérer en lui un phénomène obéissant à une fin surnaturelle et où il reconnaît une manifestation de la divinité.

Du simple éveil des sens aux illuminations des grandes conversions, on trouve donc trace chez le comédien des vies fictives imposées par la création dramatique. Que ce soit sensibilisation ou résonance, ensemencement sur un terrain favorable, il n'importe : l'influence de l'exercice spirituel du métier de comédien peut, dans certains cas, être considérable, jusqu'à orienter sa conscience dans des directions jusque-là insoupçonnées. Non en attaquant l'intégrité de sa personnalité, répétons-le, jamais en agissant par le décalque mécanique du rôle, mais en opérant en profondeur sur le cours de la vie intérieure de l'acteur. Action mouvante par conséquent, sujette à des alternances de hauts et de bas, aux calmes et aux tempêtes, et dont on peut se demander si elle n'est pas responsable de quelque instabilité de caractère. D'autant plus opérante que le terrain est propice, ainsi que nous l'avons vu. Lorsque certains auteurs croient discerner chez les comédiens une versatilité qu'ils attribuent à l'habitude de jouer des personnages divers, un manque de sincérité même à leur propre égard et qui résulterait de leur incapacité à distinguer la fiction de la réalité, n'indiquent-ils pas une mobilité du tempérament qui peut bien être tout simplement la conséquence du flux et des reflux, dans leur vie autonome, des sentiments en action. La paisible unité du moi n'est réalisée souvent que par une indifférence totale aux problèmes de la vie immé-

diate, ou par la volonté d'exclure les doutes et les cogitations gênantes. De même que les peuples heureux n'ont pas d'histoire, il est des consciences tranquilles par la pauvreté de leur vie intérieure. Le métier du comédien, par son mécanisme psychologique, prête au contraire à une mobilité extrême de conscience, au jeu incessant des souvenirs éveillés, des sentiments suggérés ou interprétés, des virtualités révélées et mises en œuvre.

Le comédien se donne pour se reprendre, se perd pour se retrouver. C'est ce qui faisait dire des acteurs à M. François Mauriac : « Ils doivent avoir plus que les autres hommes besoin de retrouver la vie auprès d'une créature de chair et de sang et, comme Antée touchait la terre, de se pencher sans cesse sur une argile vivante (12). »

Instabilité qu'il ne sera pas surprenant de rencontrer dans le domaine moral et qui n'est, au reste, pas le propre des seuls artistes dramatiques. Plutôt qu'une sublimation, disent les psychanalystes, l'art est « sur le chemin » des sublimations : « Si les tendances esthétiques peuvent être aussi souvent et fortement condamnées, cela signifie qu'elles sont incomplètement dégagées de leurs origines instinctives, et c'est bien grâce à cela que l'art peut être « jaillissement de fraîcheur, de spontanéité et de vie »... On conçoit ainsi la raison profonde de cette instabilité morale de certains artistes, et non toujours des moindres, pour qui rien n'est plus aisé de passer de l'extase à la débauche, ou inversement (13). » M. Charles Baudouin se réfère à l'abbé Brémond, qui cite justement Vinet : « Une vie morale trop forte est souvent un obstacle à la création poétique (14). » Si nous nous plaçons au point de vue même des psychanalystes, on peut dire qu'entre tous les artistes, le comédien est l'un des plus exposés à l'instabilité de l'équilibre moral. Chez lui les produits de substitution ne sont pas éloignés des tendances originelles. Ainsi le veut son art, le jeu dramatique, le caractère *sui generis* de sa création.

On pourrait appliquer au comédien la théorie de la catharsis aristotélicienne et lui reconnaître un équilibre réa-

(12) *Journal*, t. III, p. 113.

(13) CHARLES BAUDOUIN : *Psychanalyse de l'Art*, pp. 258 et 259.

(14) H. BRÉMOND : *Prière et poésie*, p. 214.

lisé au contraire par la purgation de ses passions. Et, certes, nous avons vu dans l'utilisation d'un sentiment religieux en dehors de la foi la justification en une certaine mesure de cette action cathartique. Il n'est rien que l'on ne puisse dire à ce sujet de l'art en général qui n'ait sa part de vérité pour celui de l'acteur. Mais, sans même invoquer le raisonnement précédent de la psychanalyse qui nous montre les tendances esthétiques sur le chemin seulement de la sublimation, tout ce que nous avons vu du retentissement du sentiment scénique et des conditions de l'exercice spirituel du métier nous éclaire pleinement sur les possibilités de l'instabilité morale du comédien. Sous prétexte de broser des tableaux de mœurs, ou de donner une justification en quelque sorte romantique de ses dérèglements par les buts suprêmes de l'art, toute une littérature romanesque s'est appliquée à noter cette instabilité morale de l'acteur. Les interprétations systématiques se perdent souvent dans la complexité du problème — car il y a interaction des différentes influences dues aux conditions de la profession, au milieu, à l'attitude de la société, autant qu'aux sentiments scéniques eux-mêmes — mais une foule d'observations bien vues demeurent que l'on peut retenir.

Nous nous sommes demandé à considérer la vie privée de certaines comédiennes, telle qu'elle apparaît, par exemple, dans les mémoires, dans les souvenirs, si leur religion de l'art n'aboutirait pas à une sorte de quiétisme à la Molinos. Les sentiments de beauté, de vérité, de pureté y trouvent leur exaltation en même temps que les désirs physiques reçoivent satisfaction sans aucune brimade, mais, si l'on veut, dans une autre sphère. Il semble qu'il y ait deux mondes, l'un voué au théâtre et hanté des plus nobles aspirations, des élans les plus généreux, absorbant toutes les passions pour les idéaliser, et l'autre comme ignoré du premier, parfaitement amoral. L'hypothèse semble bien hardie, et certes il est trop facile de faire arbitrairement deux parts de la vie morale et de paraître mépriser l'une dans laquelle on se complaît bel et bien. Mais on ne peut manquer d'être frappé par le contraste de ces deux aspects de la vie intime et par la candeur, on pourrait dire l'innocence, des dérèglements. Nous pensons à certaines remar-

ques de Lugné-Poe à propos de *La Duse*, à certains traits de l'histoire sentimentale de Rachel, ou encore à Eve Lavallière.

Nous ne reviendrons pas sur les réflexions que nous avons été amené à faire au sujet de *La Faustin*. Il convient seulement de rappeler que s'il y a retentissement du sentiment scénique dans l'intimité de l'acteur, celui-ci est libre de se montrer plus ou moins complaisant, plus ou moins complice. Et il ne faut pas oublier que bien des chemins mènent à la vertu, le plus sûr, le plus court n'étant pas forcément la ligne droite.

Lorsque nous parlions de l'imprégnation par le personnage, nous évoquions les noms fameux de Phèdre, d'Œdipe, d'Hamlet... mais combien de rôles, petits, à la mesure de la médiocrité, et combien d'« utilités » ! Quand nous cherchions l'enrichissement dans l'extase par le frémissement de vie intérieure, nous citons Mounet-Sully, Sarah Bernhardt... eux-mêmes tendus vers un idéal qui souvent se dérobaient, mais combien sont capables d'atteindre à ce grand art ? Et combien d'âmes pauvres ! Ces considérations nous fixent sur l'importance et la fréquence qu'il convient d'attribuer à l'influence des sentiments scéniques sur la vie privée. Non que cette imprégnation soit le fait de cas d'exceptions, elle est de réalité constante, mais à des degrés variables et qui nous mettent en garde contre un déterminisme absolu, séduisant au même titre que le fameux « doublement ».

Bien souvent le comportement social du comédien est tout simplement affecté par les habitudes et les nécessités professionnelles dont nous avons eu à parler, et plus encore par les conditions du milieu dont l'examen minutieux supposerait à lui seul toute une autre étude.

*
**

On connaît le *jugement* de La Bruyère : « La condition des comédiens était infâme chez les Romains et honorable chez les Grecs : qu'est-elle chez nous ? On pense d'eux comme

les Romains, on vit avec eux comme les Grecs. » L'acteur, au Grand Siècle, était franchement relégué en marge de la société, excommunié naturellement. On ne peut s'empêcher de rappeler les lignes éloquentes et sévères des *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, par lesquelles Bossuet a condamné Molière : « La postérité saura peut-être la fin de ce poète comédien, qui, en jouant son *Malade Imaginaire* ou son *Médecin par force*, reçut la dernière atteinte de la maladie dont il mourut peu d'heures après et passa des plaisanteries du théâtre, parmi lesquelles il rendit presque le dernier soupir, au tribunal de celui qui dit : Malheur à vous qui riez, car vous pleurerez. » Le monde des acteurs n'intéressait la société des honnêtes gens que par les échos de leur vie scandaleuse, et si Mme de Sévigné appelait plaisamment la Champmeslé sa belle-fille parce qu'elle était la maîtresse de son fils, après Racine et quelques autres, il n'en est pas moins vrai que la curiosité que l'on avait de ces amuseurs n'allait pas jusqu'à autoriser le moindre commerce avec eux.

Le jugement de La Bruyère serait plus exact, appliqué au siècle suivant. Le comédien est encore repoussé de la Sainte Table, il ne peut se marier sans abandonner son état, et la sépulture chrétienne lui est refusée s'il n'a prononcé sa « renonciation ». Mais Voltaire, dans des vers qu'on ne lui pardonna guère, puis dans *Candide*, a flétri l'inhumation clandestine d'Adrienne Lecouvreur, portée en terre dans le terrain vague de la Grenouillère, à minuit, par un portefaix.

L'influence des Encyclopédistes se fait sentir. Diderot exalte le comédien sans lui demander une vertu incompatible avec son état. L'acteur n'est plus un proscrit, il est reçu dans la haute société et même recherché. Ce qui ne l'empêche pas d'ailleurs, d'être traité avec le plus grand mépris, emprisonné au Fort-l'Évêque, comme le furent, Le Kain, La Clairon et d'autres, pour de bénins manquements professionnels. Ainsi Platon lui tressait des couronnes et le bannissait de sa République. La question de l'immoralité du théâtre reste toujours posée avec la *Lettre à d'Alembert sur les Spectacles*.

Petit à petit le préjugé a reculé. L'Église a maintenant

reconnu son erreur. Il y a une Union Catholique du Théâtre. Le R. P. Gillet a concilié les points de vue de Bossuet et de saint Thomas d'Aquin, réhabilité l'auteur du *Misanthrope* et de *Tartuffe* : « Nous célébrons aujourd'hui la messe pour le repos de l'âme de Molière. — L'âme de Molière ! Combien est émouvante cette évocation dans une église, après trois siècles d'oubli et d'ingratitude (15) ! » Le prêtre ne se reconnaît plus le droit de rejeter l'acteur en marge de l'humanité : « Ce qu'il importe de souligner, c'est qu'on ne cesse pas d'être un honnête homme ou un chrétien par le fait qu'on joue la comédie, et qu'un comédien a parfaitement le droit, puisque c'est son devoir, d'avoir une vie spirituelle et de l'entretenir (16). » Plus encore : ainsi que nous l'avons dit déjà, des penseurs, des écrivains catholiques ont trouvé dans le mystère du comédien le souffle de l'Esprit, l'illustration symbolique du divin, qui le pare des plus hautes vertus : « Bien loin, par conséquent, que nous puissions nous rallier au jugement étroit et dépréciateur qui à certaines époques fut porté sur la profession du comédien, je pense que nous devons y discerner quelque chose comme cet *initium caritatis* dont on parle en théologie (17). » En développant cette idée, M. Gaston Fessard aboutit à une assimilation, selon des plans différents d'une analogie de proportionnalité, entre le Christ et l'acteur. « Bien loin donc de profaner le sacré, le philosophe qui retrouve l'analogie du divin dans l'essence des activités humaines les plus séculières sanctifie plutôt le profane (18). » On ne saurait porter plus haut le comédien, et cependant telle parenthèse dans la note de M. Gaston Fessard sur « une profession si décriée — trop souvent hélas ! à juste titre » (19) — nous rappelle à une distinction toujours possible entre l'admiration professée pour les vertus qu'on a bien voulu lui reconnaître et l'estimation de l'usage qu'il en fait dans ses relations sociales.

L'histoire des réactions de la société vis-à-vis du comédien

(15) *Le Credo des Artistes*, p. 221.

(16) *Ibid.*, p. 16.

(17) GABRIEL MARCEL : *Réflexions sur les exigences d'un théâtre chrétien*. *La Vie Intellectuelle*, 25-3-1937, p. 461.

(18) *Théâtre et Mystère*. Introduction à *La Soif* de Gabriel Marcel, p. 59.

(19) *Ibid.*, p. 59.

depuis seulement un siècle offre des flux et des reflux d'opinion soumis aux caprices de la mode. L'acteur est roi à certains moments, et le monde du théâtre est la cour de la société bourgeoise. Toute frontière semble abolie entre celle-ci et l'ancien excommunié. Le temps n'est plus du *Roman comique*, des comédiens errants de Dickens, de ceux de *Marion Delorme* qui couchent dans la grange, ou de *Wilhelm Meister* qu'on loge dans un château délabré. Parfois cependant il n'est pas impossible de déceler la persistance d'une antique défiance de la société. Dans leur étude sur *Les Comédiens à l'Institut*, MM. Jules Truffier et Jacques Chanu concluent ainsi : « Eh bien ! si ! Le « préjugé » qui aurait dû disparaître et qui n'existe plus dans les autres pays est, au contraire, plus vivace qu'on ne croit (20). » La Convention avait en effet ouvert les portes de l'Institut aux comédiens, dans la « troisième classe », mais Bonaparte les a refermées et elles ne se sont jamais rouvertes depuis, malgré les candidatures de Mounet-Sully. En 1895, Saint-Saëns répondit à une enquête : « J'ai la plus grande sympathie pour les artistes dramatiques ; mais je trouve que leur place n'est pas à l'Institut (21). » De nos jours, M. Sacha Guitry parle encore de la « mise en marge » de la profession d'acteur.

L'aspect moral de la question ne saurait nous retenir ici, si ce n'est par les conséquences qui peuvent résulter de l'évolution de la façon de vivre du comédien, intéressant sa psychologie. Théophile Gautier, déjà en son temps, a déploré l'embourgeoisement des acteurs. Et Francisque Sarcey, commentant son jugement, s'est posé la question de savoir si l'art a beaucoup gagné à ce changement dans leurs mœurs : « Qui sait ? Gautier a peut-être raison. La vertu pour une actrice ne consiste pas à écumer le pot-au-feu ni à rapiécer les bas de son mari (22). »

De nos jours, des personnalités du théâtre ont parlé de la contamination de l'acteur par la vie mondaine. On peut se demander si, à présent qu'il a gagné le droit de ne plus être considéré comme un déclassé, le comédien trouve bien

(20) *Mercure de France*, 1-4-1929, p. 119.

(21) Cf. *Ibid.*, p. 113.

(22) *L'Acteur*, Revue d'Art dramatique, janvier-mars 1886, t. I, p. 75.

dans la quiétude et la régularité de son existence actuelle le climat favorable à son talent ou s'il ne succombe pas au contraire dans quelque léthargie. M. Jacques Copeau s'est élevé bien souvent contre l'embourgeoisement de l'acteur, mué dans certains théâtres en une sorte de fonctionnaire, sûr de ses qualités professionnelles évidemment mais définitivement éloigné de tout contact avec la fantaisie, la passion, la vie (23). M. Max Reinhardt s'est exprimé sans ambages à ce sujet : « Aux temps d'autrefois, quand les acteurs étaient exclus de la société bourgeoise et erraient en bohèmes par le monde, il se développait sans doute des personnalités plus puissantes et plus étranges. Leurs passions étaient plus impétueuses, leurs explosions plus violentes, les emprises démoniaques plus fortes. Ils n'avaient pas d'autres intérêts. Ils étaient comédiens de corps et d'âme (24). » Le préjugé que l'on condamnait apparaît ainsi comme un privilège favorable au talent. A propos de M. Jules Berry, Lugné-Poe écrivait un jour : « Quelle satisfaction de m'être trouvé vraiment vis-à-vis du Comédien, de « l'excommunié », celui que j'estime au plus haut point parce qu'il est, hors la scène, déraisonnable (25). » Et M. Sacha Guitry se félicite qu'il y ait encore des gens à ne pas aimer les acteurs, parce que « cette mise en marge de la profession de comédien lui est extrêmement favorable et même nécessaire » (26).

Ces considérations nous ramènent à ce que plusieurs fois nous avons distingué en étudiant les nécessités et les conséquences de l'exercice spirituel du métier. L'embourgeoisement est un danger pour l'acteur; une vie morale « trop forte », comme le disait Vinet pour le poète, peut bien être un obstacle à la création de l'artiste dramatique. Il s'ensuit que dans la société le comédien se trouve dans un état de déséquilibre, et les oscillations de son comportement auront toujours pour réponses, plus ou moins nettes, plus ou moins valables, les réactions du milieu social. Il serait plus juste, au reste, de dire que les actions sont réciproques. Au temps

(23) Cf., par exemple, *Les Nouvelles Littéraires*, 26-5-1934.

(24) *De l'acteur*. Comœdia, 25-6-1928.

(25) *Le comédien ou l'excommunié*, Comœdia, 22-10-1933.

(26) SACHA GUITRY : *Lucien Guitry*, p. 215.

où le comédien était l'excommunié au ban de la société, la profession, par son indignité, devait effectivement recueillir un assez grand nombre de déclassés. Cercle vicieux d'où il était difficile de sortir. Et l'on comprend, par exemple, que Diderot ait tour à tour exalté les vertus de l'artiste dramatique et critiqué ses mœurs.

Les Grecs honoraient leurs comédiens; encore faut-il entendre les grands comédiens, les modestes et les subalternes restant assez souvent dédaignés. Peut-être n'en est-il pas autrement bien souvent encore de nos jours. Que l'on songe, en manière de justification, aux variétés qu'offre le monde du théâtre, des privilégiés aux vaincus de l'art dramatique, parcourant toute la gamme de la culture et de l'éducation. Goethe, après avoir promené Wilhelm Meister à travers de multiples et romanesques péripéties, le fait renoncer au théâtre : « Ce fut au moment où Wilhelm crut avoir acquis tout le talent nécessaire à sa profession qu'il fut forcé de reconnaître qu'elle mérite moins que toute autre l'emploi des qualités intellectuelles et physiques qu'elle exige. Dès ce moment, le travail lui parut trop grand, et la récompense trop petite. » On objectera que s'il avait eu vraiment la vocation, Wilhelm Meister serait resté comédien. Mais il faut reconnaître avec M. Max Reinhardt que « le théâtre, s'il est abandonné des Dieux, peut devenir le métier le plus triste, la prostitution la plus misérable » (27). Telle semble bien être la leçon qui se dégage, par exemple, des romans de Jules Claretie ou d'Alphonse Daudet. C'est la conclusion de Deschanel dans *La Vie des comédiens* : « Reconnaissons du moins que quand la profession de comédien n'est pas le premier des arts, elle est le pire des métiers (28). » Le théâtre, en récompense des sacrifices consentis et des qualités exigées, offre à ses servants les plus hautes et justement les plus rares satisfactions, mais il leur réserve souvent les plus grandes désillusions d'où naissent les tristesses et les aigreurs. De nos jours, il est vrai, on s'en évade plus facilement, comme Wilhelm Meister; il y a moins de déclassés, la profession tend à se fondre dans

(27) *Propos sur l'acteur*, Les Nouvelles Littéraires, 5-9-1936.

(28) P. 375.

l'anonymat du banal et du convenu; le pittoresque y perd et peut-être bien, en effet, l'art dramatique aussi.

Voltaire s'étonnait qu'on pût inviter à sa table des êtres à qui l'on refusait le cimetière, et, certes, il y a de l'injustice à vouloir profiter de qui l'on condamne. La morale s'est affranchie de ce paradoxe, au moins sous cette apparence brutale. L'anathème de Bossuet n'a plus cours. L'acteur, promis dans la société à toutes les alternances de son état de déséquilibre dont il est libre de régler le balancement, peut à la fois s'indigner d'un préjugé qui dure comme M. Jules Truffier, revendiquer le droit de rester en marge (dans une petite mesure!) comme M. Sacha Guitry, même d'être déraisonnable comme le glorifie Lugné-Poe.

ESSAI DE CLASSIFICATION

A maintes reprises, déjà quand nous nous interrogeons sur l'utilité de la culture et des expériences sensibles, plus tard dans notre analyse du jeu, nous avons pressenti l'existence de plusieurs types de comédien.

Les problèmes fondamentaux auxquels nous nous étions arrêté échappaient aux distinctions préalables, et certaines classifications sont tombées d'elles-mêmes au cours de nos examens, telle, par exemple, celle qui opposait les acteurs « qui se dédoublent » à ceux « qui ne se dédoublent pas ». Cette séparation à laquelle aboutissaient toutes les discussions autour du *Paradoxe* ne s'élevait pas sur une réalité psychologique, mais elle trahissait des aspirations, des idéals différents chez les uns et chez les autres. Devant des contradictions aussi marquées, bien qu'indépendantes très souvent des écoles littéraires et des partis pris esthétiques, il est logique de se demander si ces variations ne correspondraient pas à des structures psychologiques particulières. Au reste, la première liste venue des emplois nous rappelle qu'il y a des comédiens et des tragédiens; et de même qu'il existe des différences de nature entre les genres comique et tragique, il est naturel de penser qu'il peut y en avoir entre leurs interprètes.

Nous avons dit, à propos des emplois, l'influence souvent prépondérante du physique. Il était normal qu'à partir de cette remarque fût tentée une discrimination des comédiens. M. Pierre Abraham, dans *Le Physique au Théâtre*, s'est livré à un essai de « classification morphologique », intéressant en ce qu'il dégage l'importance indiscutable du physique, mais foncièrement systématique. S'inspirant de certaines doctrines médicales, l'auteur distingue deux types fonctionnels : le concave et le convexe. Et quatre types constitution-

nels correspondant aux tempéraments respiratoire, digestif, musculaire et cérébral. Chacun de ces quatre types pouvant se présenter sous la forme concave ou convexe. Naturellement, il y a des métissages : des musculo-digestifs, des cérébro-musculaires, des cérébro-musculo-digestifs, etc... Nous n'entreprendrons point la discussion particulière de cette classification — où l'on rencontre peut-être d'ingénieux aperçus mais de très critiquables jugements. Ce serait nous livrer à la critique plus générale et ici déplacée d'une théorie médicale, dans son application au domaine artistique. Du seul point de vue du comédien qui nous intéresse, remarquons qu'il s'agit précisément d'une classification plus vaste, englobant toutes les variétés humaines. Reconnaître qu'il y a des comédiens respiratoires, digestifs, musculaires, cérébraux, comme il y a, de mêmes sortes, des critiques, des écrivains, des spectateurs, des politiciens, des criminels... c'est établir — ainsi le veut l'auteur — que le monde des comédiens est un microcosme pourvu de tous les types morphologiques; mais c'est par là même s'abstenir d'en différencier les caractéristiques propres. Nous trouvons ainsi rapprochés, parmi les respiratoires, De Max et M. Louis Jouvet; Francesco Fratellini, Sarah Bernhardt et Rachel... Parmi les musculaires, Mmes Segond-Weber et Marguerite Moreno; Max Dearly, Lucien Guitry et Mounet-Sully, etc... Qu'il nous suffise de rappeler, en guise de commentaire, combien de fois nous avons trouvé opposés l'un à l'autre ces deux derniers. Cette classification rassemble, dans les mêmes catégories, des comédiens absolument différents par leur idéal d'expression, la nature même de leur jeu et leurs dispositions psychologiques premières. Nous ne pouvons la retenir.

Il serait séduisant de pouvoir établir des groupes bien définis, liés aux grandes diathèses enseignées par la médecine ou la psycho-pathologie, peut-être même de lier la vocation de l'acteur à la prédominance d'une constitution élue. Des hypothèses de ce genre ont été formulées en d'autres domaines de l'art. Ainsi a-t-on cherché à voir chez les poètes des manifestations de schizophrènes, persuadé que ces rêveurs morbides, ces affabulateurs étaient en quelque sorte des artistes. On a tôt fait cependant de remarquer qu'il n'en est rien. Le schizoïde se meut dans ses rêveries comme dans

la réalité — il les fait réalité, il s'y complaît. Cette complaisance le dispense de toute transposition artistique, de toute recherche d'évasion. L'utilité et le but de l'art lui échappent. Il semble nécessaire, par conséquent, de se garder de tout déterminisme absolu en cette matière. La constitution fondamentale explique la forme de certaines activités et justifie en quelque mesure le comportement — c'est déjà beaucoup : nombreux sont les écrivains cyclothymiques, il n'est pas surprenant, par conséquent, d'observer chez eux l'aisance de la création dans les périodes d'excitation; mais rien ne nous autorise à penser qu'ils n'auraient pas été écrivains s'ils n'avaient été cyclothymiques. On commettrait une bien singulière erreur en voulant faire du comédien, parce qu'il est habile dans l'art d'animer des personnages, un mythomane en puissance — si ce n'est dans le cas particulier des Napoléons de bonne mémoire! La même prudence doit nous inspirer lorsque, à première vue, on est tenté d'attribuer *ne varietur*, au comédien, une constitution émolive.

Il convient tout d'abord de mettre à part les acteurs aux caractères psycho-pathologiques. Nous avons été à même d'observer au Conservatoire, et dans un cours particulier qui prépare à cette grande école, des cas d'hébéphrénie assez nets et fort compréhensibles d'ailleurs. Il est aisé de confondre des états d'exaltation amoureuse aux époques de crise de puberté avec des manifestations d'un tempérament dramatique. Le théâtre offre aux jeunes filles que taquine le désir des expériences sentimentales une activité parée des meilleures intentions et du prestige de la vie d'artiste. Rien de surprenant que les cours soient encombrés de ces aspirantes « étoiles » et rien n'explique mieux aussi les cas de ces « natures » qui ne donnent rien plus tard que de paisibles petites bourgeoises.

L'aisance avec laquelle le comédien est capable de mobiliser sa sensibilité pour emprunter des sentiments fictifs et surtout l'extrême vivacité des émotions qu'il sait se donner font évidemment penser à une hyper-sympathicotonie. Toutes les grandes excitations correspondent à des sympathicotonies. Il serait à préciser si ces réactions organo-végétatives sont le fait d'une aptitude spéciale du comédien pendant le jeu — ne dépendant d'aucun trouble pathologique

— ou bien, au contraire, si cette aptitude provient d'un déséquilibre nerveux général, capable de provoquer une disposition psychique particulière. Nous nous garderons bien d'émettre une conclusion péremptoire, alors que la médecine n'a pas encore éclairci la question de savoir si le déséquilibre nerveux organo-végétatif provoque la disposition psychique ou si, au contraire, il est la conséquence d'une affectivité excessive (les deux dispositions morale et physique pouvant en outre provenir simultanément d'une cause profonde humorale ou glandulaire) (29). De prime abord il est naturel de penser que les comédiens à constitution émotive sont plus aptes à l'expression des émotions : ils bénéficient de prédispositions directement utilisables. Notre analyse du jeu a toutefois montré le caractère spécifique de l'émotion scénique, d'être soumise à la volonté. Maintes fois nous avons rencontré chez le comédien la crainte d'être dominé aveuglément par des réactions trop vives. Un émotif qui porterait des stigmates importants d'un déséquilibre nerveux organo-végétatif risquerait, dans l'expression dramatique, de s'écarter des lois de la composition artistique — sans qu'il soit même utile d'envisager le cas des crises paroxystiques où nulle activité cohérente n'est possible. Au reste, il n'est pas interdit de voir, dans le jeu excessif, désordonné, de quelques acteurs, la conséquence d'un tempérament émotif exagéré.

Que dans la majorité des cas le comédien dispose d'une aptitude à se mettre dans des états psychiques coïncidant avec une hyper-sympathicotonie, avec un déséquilibre nerveux, cela paraît plus que probable. Au cours des chapitres précédents, nous avons déjà noté dans ses dispositions foncières les caractères *affectif* et *moteur*. L'exercice de la profession peut favoriser des tendances constitutionnelles et rendre plus facilement instable (ou plus facilement mobile) l'équilibre neuro-végétatif. Il n'en résulte pas, d'une part, que cette disposition émotive ait nécessairement reçu une sensibilisation qui la rend pathologique (dans ce cas, elle présenterait plus d'inconvénients que d'avantages), d'autre

(29) Cf., par exemple, GUILLAUME : *Vagotonies, Sympathicotonies, Neurotonies*, p. 296.

part, que cette constitution soit forcément déterminante, et à l'exclusion des autres. Il nous a été donné de rencontrer des acteurs qui, pour autant que l'on pouvait discerner la dominante de leur tempérament, étaient plutôt cyclothymiques ou paranoïaques. Les diathèses ne se présentent pas toujours d'une pièce et à l'exclusion des autres : chacun de nous offre une gamme de tendances constitutionnelles où l'une s'accuse plus particulièrement. Chez le comédien, la disposition émotive est fréquente et de première importance, mais sans se présenter au paroxysme qui l'élèverait au plan des manifestations morbides ; il est rare qu'elle n'apparaisse point à quelque degré marquant. Mais sa prédominance n'est pas condition indispensable.

Ces brèves considérations sur l'état constitutionnel de l'artiste dramatique (auxquelles nous avons fait allusion à propos d'une recherche éventuelle du réflexe oculo-cardiaque chez l'acteur) ne nous éclairent aucunement sur les particularités psychologiques qui semblent ranger les comédiens en quelques grandes classes. De diathèse émotive ou non, l'artiste dramatique est comédien ou tragédien, il cherche ou non à se perdre dans son extase, à entrer dans son personnage ou à le faire entrer en lui...

Nous avons vu, au cours de l'analyse du jeu, comment Mlle Filozof était amenée à distinguer deux catégories de comédiens : ceux qui « jouent à froid » et ceux qui « vivent » leur rôle. Il est inutile de revenir sur le sens réel de ces dernières expressions et nous nous bornerons à constater que le souci de cette classification répond en gros à l'ancienne division des partisans et des adversaires du « dédoublement ». Il semble donc qu'il y ait deux idéals, deux recherches d'attitudes différentes dans l'expression de l'acteur. La séparation est cependant un peu brutale, elle est loin de répondre à la variété des types rencontrés.

Henri Delacroix, dans la *Psychologie de l'Art*, distinguait d'abord les « techniciens de l'expression qui revêtent un rôle comme on met un masque » (30). En quelque sorte, ce sont ceux qui « jouent à froid » de Mlle Filozof. A leur opposé, les

(30) Cf. p. 38.

acteurs de tempérament, emportés par moments aux plus hauts sommets de l'art, se subdivisant en deux catégories selon qu'ils font entrer le personnage en eux ou bien au contraire qu'ils imposent leur personnalité au personnage. Enfin, l'artiste complet qui unit en un « délire bien gouverné » l'inspiration et l'empire sur soi. Ce schéma, sans négliger les aspects spécifiques de l'art de l'acteur, offre l'intérêt d'une hiérarchie qui est celle de tous les arts. Dans tous, l'on rencontre des techniciens de l'expression, des tempéraments et des artistes complets, et c'est à juste titre qu'il convient, lorsqu'on apprécie l'art de l'acteur, de tenir les qualités esthétiques en dehors de toute l'ambiguïté de son expression dramatique, telle que nous avons eu l'occasion de la définir. Ces aperçus généraux demandent cependant à être développés si l'on veut saisir un peu profondément les particularités propres au comédien.

M. Louis Jouvet établit une grande distinction entre le comédien et l'acteur, avec toutes les réserves bien entendu qu'impose une classification qui ne saurait être rigoureuse : « Il y a des acteurs qui sont comédiens et des comédiens qui sont acteurs (31). » Mais : « L'acteur ne peut jouer que certains rôles, les autres, il les déforme à la mesure de sa personnalité... L'acteur habite un personnage, le comédien est habité par lui (32). » La distinction de M. Louis Jouvet, que nous avons déjà rencontrée dans l'étude du jeu, répond parfaitement à celle de Delacroix. Elle se précise par le développement qu'il en donne : « Un tragédien, par exemple, est toujours un acteur, c'est-à-dire un interprète dont la personnalité est tellement forte, tellement évidente, que le mimétisme le laisse toujours — même lorsqu'il intervient pour une grande part — en possession de sa personnalité (33). » Nous ne reviendrons pas sur la valeur à prêter aux images qui nous montrent l'acteur habitant le personnage et le comédien habité par lui. A l'affirmation de M. Louis Jouvet on pourrait opposer, si on prenait ces expressions hors de leur sens métaphorique, l'opinion du tragédien-type, Mounet-Sully, se faisant, de son propre aveu,

(31) (32) et (33) *L'Art du comédien*. Encyclopédie française, t. XVII, p. 17'64-10.

hanter par le personnage. Tel est bien le processus psychologique que nous avons retenu dans notre étude du jeu. Mais il paraît évident que dans la composition du personnage, le tragédien apporte à peu près tout de lui, le déformant, comme le dit bien M. Louis Jouvet, à la mesure de sa personnalité.

La remarque a pour intérêt de rattacher par une identité de nature l'interprète à l'art qu'il sert, le tragédien à la tragédie, le comédien à la comédie. Ainsi Bergson établit la distinction essentielle entre la tragédie et la comédie, l'une s'attachant aux individus, l'autre à des genres (34). Différence fondamentale qui se traduit dans l'élaboration même de l'œuvre : « Elle se manifeste, dès le début, par deux méthodes d'observation bien différentes.

Si paradoxale que cette assertion puisse paraître, nous ne croyons pas que l'observation des autres hommes soit nécessaire au poète tragique (35). »

Il est bien évident qu'on ne saurait entendre le mot tragédien au sens étroit du classicisme français. Tous les grands rôles tragiques, à quelque école qu'ils appartiennent, offrent ce caractère de l'individuel autrefois vu par Diderot; et le tragédien procède de la même façon que le poète dans sa création dramatique. Entre comédien et tragédien, il y a bien une différence de structure psychologique qui apparaît dans l'élaboration et l'interprétation du rôle.

La distinction faite, il ne faut pas s'égarer dans une classification systématique et dresser une infranchissable barrière entre comédie et tragédie. Toute comédie n'est pas forcément et uniquement une pièce *comique*; elle présente souvent des points d'essence dramatique. L'Avare, le Misanthrope, sont bien des personnages de comédie, visant à des types généraux, et c'est pourtant de lui-même, autant que d'une observation qui, seule, ne le mènerait pas loin, sinon aux pires contre-sens, que l'interprète tirera l'essentiel de sa création. Ils seront interprétés par un *acteur* ou un *comédien* selon que l'artiste s'effacera plus ou moins derrière sa composition.

(34) *Le Rire*, pp. 166-167-168.

(35) *Ibid.*, p. 168.

Une autre observation très exacte de M. Louis Jouvet complète la première. Il y a des comédiens « à pudeur », d'autres « sans pudeur ». Cette idée qu'il a bien voulu nous développer et que l'on trouve, au reste, dans les dialogues recueillis par Pierre Lièvre, s'illustre par la remarque suivante : « L'acteur est un comédien sans pudeur (36). » Ainsi, non seulement son travail d'élaboration et d'interprétation correspond à un processus psychologique parfaitement déterminé, mais l'*acteur* répond encore à des dispositions naturelles particulières. L'acteur s'affiche. S'il est juste de parler de sa personnalité — morale et physique — il faut également reconnaître qu'il en est fier; que tout au moins, loin de la laisser oublier, il la manifeste avec satisfaction, « sans pudeur ». Il est quelque peu « exhibitionniste », dit M. Louis Jouvet. Nous retrouvons ici « le complexe spectaculaire » des psychanalystes, dont la prépondérance se manifeste en effet chez certains artistes dramatiques.

Ces diverses considérations posées, il nous est alors loisible de distinguer dans la variété de leurs nuances les différentes catégories de comédien.

Tout d'abord, deux tendances, et cela aussi bien chez le *comédien* que chez l'*acteur*, selon que l'interprète cherche à se perdre, presque sans contrôle, dans l'expression du personnage, ou bien qu'il se propose une interprétation plus calme, entièrement dominée. Ne rappelons pas nos discussions autour du dédoublement : dans l'un et l'autre cas le comédien prétend bien vivre le rôle, mais dans le premier il se complaît dans un délire à peine gouverné, capable même de lui faire illusion et de l'amener à douter que son désordre soit encore soumis à son sens critique; dans l'autre, il tire pleine satisfaction du sentiment d'un délire rendu docile. Nous avons rencontré, dans l'étude du jeu, ces apôtres de la religion du théâtre, tendus vers les révélations de l'extase, à côté de ceux qui, lucides, jouissent de leur émotion, modelée à leur guise et vécue à leur gré. Il s'agit de deux tendances, ou plutôt de deux idéaux différents, non de deux structures psychologiques. Débordées de part et d'autre, dans

(36) *Supplément au Paradoxe sur le comédien*, p. 31.

les cas extrêmes, avec ces ouvriers d'art, honnêtes mais sans chaleur, techniciens sans âme, mécaniciens d'un « métier » fait de recettes, et les autres chez qui le feu sacré désordonné l'emporte au delà même des normes de la création artistique. Les deux tendances se heurtent parfois chez le même sujet, mais c'est alors qu'il opte pour un idéal dont la qualité relève précisément de la confrontation des raisons opposées. Lorsque le désir de se perdre sans contrôle dans le personnage est nourri sans appel et sans discussion, il correspond bien en effet à un sentiment inférieur de l'art, à une obéissance aveugle à la théâtralité : le comédien se laisse mener, dans l'ambiguïté de sa création, par les valeurs qui l'entraînent vers le bas. C'est pourquoi il était vain d'opposer aux acteurs de tempérament ceux qui recherchent et cultivent leur maîtrise. Celle-ci est question de technique, de virtuosité, de discipline voulue; mais le même désir d'évasion dans l'extase peut cependant animer l'acteur conscient d'autre part des lois de l'expression artistique. Les uns sont plus dionysiaques, les autres plus apolliniens; mais s'ils sont grands, tous connaissent, non sans tourment parfois, que si l'art est inspiration, il est aussi élaboration, construction.

Deux structures caractérisées correspondent à l'*acteur* et au *comédien* de M. Louis Jouvet. Il s'agit évidemment d'une terminologie commode pour notre division systématique et que nous n'aurons aucune raison de conserver hors de ces quelques aperçus de classification. Le comédien agit comme l'acteur, l'acteur joue la comédie comme le comédien. Au reste, si les types existent bien — parfois presque à leur état pur — il n'y a cependant pas de barrière qui s'oppose aux combinaisons des deux natures.

Nos réflexions précédentes nous ont amené à considérer l'*acteur* comme plus près de ses tendances instinctives. Sa personnalité morale (et physique aussi, par exemple sa beauté, ou sa laideur, sa force athlétique) est telle qu'elle s'impose au personnage. Elle l'oriente vers l'intensité de l'action, la puissance poussée aux extrêmes limites. Tandis que le *comédien* se fait oublier dans la composition du rôle, tirant de ses observations, de son expérience, de ses connaissances sensibles et intellectuelles, harmonieusement ordonnées, une grande partie de ses ressources d'expression, l'ac-

teur puise tout en lui-même. Il pénètre d'une pièce dans le personnage. Il y entre « sans pudeur ». Son talent est plus intuitif. L'instinct de jeu fondamental est, si l'on veut, à l'état brut. C'est pourquoi il sera aisément tragédien : il n'éprouvera aucune difficulté à se mouvoir dans la tragédie dont la nature répond parfaitement à celle de son interprète. Certes, le *comédien* possède aussi l'instinct de jeu et de dramatisation; sa création serait bien pauvre si elle n'était encore chargée de tout ce qui existe en lui — il est acteur en une certaine manière — mais ses qualités de nature, comparées aux équivalentes de l'acteur, apparaissent plus pâles. De même, l'acteur n'est pas forcément instinct uniquement, mais son « mimétisme », comme dirait M. Louis Jouvet, c'est-à-dire ses facultés d'observation, d'adaptation, d'imitation, se manifestent à un degré moindre.

Que l'on veuille bien, dès lors, considérer les composantes du comédien complet, énumérées schématiquement ainsi :

- Qualités intellectuelles;
- Qualités sensibles;
- *Instinct spécifique* (de jeu et de dramatisation, complexe spectaculaire — associé au caractère affectif et moteur);
- Qualités physiques (aspect extérieur, voix, aptitude mécanique à la virtuosité, etc...).

Et faisons-les jouer à notre gré en attribuant à chacune et successivement toutes les nuances d'importance voulues, nous obtiendrons ainsi et sans discontinuité toutes les variétés d'*acteur* ou de *comédien*.

Sans instinct spécifique, il n'est point d'artiste dramatique. Doué seulement d'un bon physique, d'intelligence et de sensibilité, l'interprète pourra parfois faire illusion, il sera capable de remplir honnêtement en bien des cas son rôle d'ouvrier d'art; il ne sera pas vraiment comédien.

Instinct spécifique et qualités physiques sont les dominantes de l'*acteur*. S'il n'est qu'*acteur*, elles sauraient même lui suffire.

L'artiste dramatique complet groupe nécessairement toutes les qualités de notre tableau, quels que soient son idéal particulier et la prédominance de ses dispositions d'*acteur* ou de *comédien*. Conclusion aisée à prévoir, en dépit

de tous ceux qui veulent faire de la création du comédien un phénomène absolument mystérieux, puisque « chez tous les artistes de valeur nous constatons la fusion de l'invention et de la critique (37). » Et qu'il est aisé de contrôler par l'observation : « je n'ai jamais vu un acteur atteindre les sommets de l'art dans les chefs-d'œuvre du répertoire, s'il ne possédait, outre d'éclatants dons naturels, l'intelligence et la culture » (38).

Après cet hommage rendu justement au grand comédien, redescendons de nos sommets pour considérer les cas fréquents que nous offre le monde théâtral. Nous avons parlé de ces ouvriers de l'art dramatique chez qui manquent les qualités fonctionnelles primordiales. Ceux-là excitent moins la curiosité que les autres extrêmement doués et dont on est prêt à admirer l'inculture au nom du génie, en s'émerveillant sur l'énigme de leur profession. Il y a de grands acteurs, reconnaissons-le, qui ne sont qu'*acteurs*. Leur instinct de jeu, leur impulsivité affective les emportent bien au delà de tout raisonnement, de toute conception savamment construite — et parfois en dépit d'eux-mêmes. M. Jules Truffier a raconté comment Mounet-Sully, ayant cru découvrir dans certaine scène de *Polyeucte* des traces de jalousie conjugale excitée par Pauline, et s'étant engagé dans cette voie fausse qui rapetissait le chef-d'œuvre et qu'il devait d'ailleurs abandonner par la suite, s'était cependant montré incapable de concrétiser son erreur : « Mounet s'efforçait, par de petites impatiences du pied et de la voix, de conduire son rôle dans cette ruelle étroite; mais, chose curieuse et méritoire en son cas, le génie inconscient de Mounet l'empêchait de matérialiser scéniquement son paradoxe. Il était sublime *malgré lui*, et jamais le public, ni personne, pas même nous, ses contradicteurs, n'avons, de la salle, pu apercevoir dans son jeu l'expression de l'erreur qu'il tenait vainement à démontrer. Phénomène inouï de notre métier. Il était incapable d'exprimer ce qu'il croyait être sa vérité à lui (39). » Mounet-Sully agissait d'instinct. Ses conceptions raisonnées cédaient le pas à ses impulsions.

(37) DELACROIX : *Psychologie de l'Art*, p. 168.

(38) DUSSANE : *Le comédien sans paradoxe*, p. 161.

(39) Jules Truffier. Cf. in *Conferencia*, 15-8-1937, p. 277.

Les exemples ne manquent pas des acteurs avant tout intuitifs. M. Antoine cite Huguenet qui « ne paraissait pas à la ville un homme supérieur » (40) et cependant incarnait sur les planches l'esprit et la grâce. Léon Bernard, « doué de qualités physiques remarquables, exerçait sur son public un ascendant considérable. On pouvait lui confier les personnages les plus différents, il les réalisait à merveille, sans même s'en douter. Lorsque je lui attribuai le Ménénius de *Coriolan*, il ignorait complètement ce qu'était un sénateur romain, et il alla au hasard de son instinct, réalisant du personnage le type le plus original et le plus vivant que l'on ait connu; à son grand étonnement du reste, car il jugeait le rôle tout à fait de second plan » (41). On conçoit qu'en cette matière nous préférions parler plutôt des morts que des vivants. Pour que la conception raisonnée cède le pas à l'impulsion, encore faut-il que celle-là existe! Et il est bien certain que l'on rencontre parmi les *acteurs* quelques-uns d'entre eux qui ne brillent guère par la culture... ni même par l'instruction. Si les cas sont évidemment plus rares de nos jours, ils ne sont cependant pas introuvables.

Plus les qualités intellectuelles et sensibles seront développées et grands le sens critique et la culture, plus l'instinct spécifique de l'acteur devra être fortement enraciné. Dans sa naïveté, le comédien trouve en effet ses audaces, sa spontanéité. Sa liberté d'action est entière, n'étant pas contrariée par la surveillance d'un esprit sévère, ni avertie des fautes de goût par l'expérience et l'éducation. On dit de certains enseignements qu'ils étouffent la personnalité ou éteignent les talents. Rien n'est plus concevable, en effet, que l'affaiblissement des dispositions naturelles par le contrôle volontaire, lorsque celles-ci, pleines d'outrances malheureuses, sont condamnées par une intelligence éveillée au sentiment de la beauté et connaissant les lois de l'art.

Il y a souvent dans l'assurance des médiocres interprètes une insulte à la raison, si ce n'est à la décence. On ne peut les excuser que par leur ignorance. Aussi la pédagogie n'est-elle pas chose aisée qui doit, en enseignant le métier et en

(40) et (41) ANTOINE. Cf. *Les Nouvelles Littéraires*, 7-8-1937.

développant la culture et le goût, garder pure la flamme et parfaire les précieux dons de nature.

Il ne faut point croire à un paradoxe. Un sens critique averti joue parfois le rôle d'un modérateur contrariant. Il n'est pas à la portée de tous de savoir faire table rase en gardant toutefois la leçon de l'expérience, et souvent il est plus facile de construire sur un terrain neuf. M. Marcel Bouteron a parfaitement noté, par exemple, comment Rachel a opéré, à son insu, une révolution dans l'interprétation de la tragédie. « C'est peut-être ce manque de culture, cette ignorance de tout ce qui l'avait précédé, qui permit à Rachel de s'abandonner sans réticence à son génie et d'arracher à la tragédie, presque sans y prendre garde, le masque ridicule qui la défigurait (42). » Rachel exprimait alors tout par intuition, sans expérience aucune. Dans la même étude, M. Marcel Bouteron cite le mot de Louis Barthou dont il reconnaît la justesse : « Ce fut l'honneur de Samson de donner du talent au génie de Rachel. » La grande tragédienne eut, en effet, le bonheur de recevoir les conseils d'un maître excellent. La flamme en elle était vive, les dons de nature exceptionnels; elle pouvait enrichir son talent de toutes les ressources possibles, intellectuelles et sensibles, sans risquer d'éteindre son tempérament. Chez de moins privilégiés, par contre, l'instinct spécifique pâlit avec le sentiment des difficultés de l'art et la conscience de l'énorme distance qui sépare le conçu de sa réalisation. En ce sens, on peut dire que s'il n'est que médiocrement doué, l'acteur que ne taquine pas une culture et un esprit critique trop exigeants est favorisé. Son audace faite d'ignorance se traduit par une sûreté de l'exécution — même dans le contresens — en même temps qu'elle le met à l'abri de bien des désillusions. Elle peut même, malgré les lacunes qui ne sont pas sans apparaître à quelque moment, le conduire à des réussites certaines.

A côté de ce type, il n'est pas impossible de découvrir son contraire, lettré et artiste, mais chez qui ne s'est pas développé, ou s'est étioilé, l'instinct spécifique. Il a été attiré par

(42) *Les Muses Romantiques*. La Revue Hebdomadaire, 10-4-1926, p. 208.

les planches, par le prestige de l'art dramatique, ou peut-être tout simplement par les à-côtés reluisants de la profession. La vie d'artiste offre au rêveur de telles séductions ! On ne peut dire que les dispositions de jeu sont nulles chez lui : elles existent en chacun et d'abord chez le spectateur. Mais elles sont insuffisantes..

Entre ces extrêmes se situent le moyen... et aussi le médiocre : ni vraiment cultivé, artiste, ou acteur, sans être dépourvu de toutes qualités physiques et possédant le « métier » avec quelques rares lumières. Moins doué que le grand acteur de tempérament qu'il jaloudera, il cherchera à l'étonner par sa fausse science faite de poncifs et de recettes non digérées, tandis qu'il écrasera d'une insolente supériorité avec l'assurance d'un « cabot » le malheureux artiste égaré sur les planches. Ce type existe et si nous le décrivons sans aménité, c'est qu'il est par son caractère le moins sympathique en même temps que le moins utile à l'art dramatique. Capable à l'occasion d'extravagances au nom de doctrines d'art mal comprises, il est plutôt routinier, professant pour quelques règles qui constituent tout son savoir un respect aveugle et stérile qu'il prétend imposer. Son jeu est vide d'âme. Il est facteur de dépérissement. Sa correction banale fait illusion et par là même est néfaste. On comprend les pages indignées de M. Evreinoff dans *Le Théâtre dans la Vie* aboutissant (avec des exagérations contestables) à l'apologie de l'amateur : « Un élément d'amateurisme éclairé, voilà ce qui manque trop souvent à nos bons professionnels (43). » Il y aurait beaucoup à redire sur l'amateurisme au théâtre, où s'étaient parfois le pire cabotinage et les défauts exagérés au centuple du monde comique. (Que dire du « complexe spectaculaire » de certains grands premiers rôles amateurs !) Nous avons d'ailleurs suffisamment montré les qualités du comédien, les difficultés à vaincre et la nécessité d'une prééminence technique qui conduit au grand art, pour qu'il soit même besoin de le justifier en face de l'amateur. Mais celui-ci apporte une fraîcheur et une naïveté, souvent une ferveur, dont le théâtre n'est pas toujours coutumier. « En deçà d'un certain savoir-faire, la qualité de nature reste

(43) P. 174.

du moins sensible (44). » Les médiocres dont nous parlions précédemment, n'ont su conserver ni leur foi, ni la naïveté de leurs premiers élans. Rien n'est choquant comme la déformation par le « métier » lorsqu'elle atteint des êtres jeunes. Certains concours du Conservatoire ne sont qu'expositions de personnel de théâtre où l'on cherchait, avec les traces d'une culture dramatique profonde, le frémissement d'une âme. On attendait la vérité et la vie, on reçoit du mécanique et du frelaté.

L'extrême diversité des types que nous venons de voir répond à bien des nuances de la psychologie et du comportement du comédien, comme aussi, en réponse, à des différences d'attitude de la société à son égard. Elles s'expliquent d'elles-mêmes lorsque l'on apprécie à leur juste mérite les divers dosages où il entre instinct, talent, physique, goût et culture. Tel milieu lettré, sans sous-estimer la valeur des dons de nature et le réel intérêt des créations intuitives de l'acteur, tiendra compte dans ses relations avec lui des lacunes gênantes qui réduiront l'intérêt de son commerce. Certaine aigreur assez fréquente entre le monde des lettres et celui du théâtre ne provient pas, très souvent, d'autre chose que du sentiment de cette désharmonie entre les vertus réelles qui appellent des louanges et les déficiences malheureuses qui font apparaître l'éloge exagéré. Quand il atteint les sommets, le grand acteur de tempérament force l'admiration, même si ses dons prestigieux ne sont pas accompagnés des vertus qui font le vrai et grand artiste. S'il n'est que moyen, ses succès seront irritants ou méprisés. Peut-être s'en rendra-t-il compte et sans bien en comprendre la raison. Lorsque nous disions qu'abandonné des Dieux le théâtre était le pire des métiers, nous pensions surtout, parmi les vaincus de l'art dramatique, à ceux qui ont conscience de leurs imperfections et ne sont point suffisamment habités par le démon du jeu. La tristesse de s'exposer en public avec le sentiment d'une infériorité ! Se donner est un geste d'amour quand le cœur y est ; une prostitution quand c'est affaire d'habitude et de métier. Un

(44) JACQUES COPEAU : *Shakespeare à l'Odéon*. Les Nouvelles Littéraires, 31-3-1934.

comédien artiste et d'esprit distingué, par la faillite de son instinct spécifique, peut être condamné à la médiocrité. Il verra grandir près de lui le « m'as-tu vu » mieux servi par la nature et jouera les utilités à ses côtés. Si tel est l'avenir qui l'attend, on comprend qu'il fasse comme Wilhelm Meister, qu'il juge trop haut son art, ou lui-même trop indigne pour le servir. Mais le pourra-t-il toujours si le hante le goût des planches? Sans doute on peut imaginer la corporation du théâtre, avec l'évolution du temps et des mœurs, mieux organisée, avec des troupes constituées — des premiers emplois aux petits rôles — par des comédiens ayant un même niveau intellectuel de base. Il y a, certes, beaucoup à faire dans le sens d'une culture dramatique d'ensemble, et pour la dignité de la profession. Mais il y aura toujours des catégories essentielles, des *comédiens* et des *acteurs*. L'intelligence, la sensibilité, la culture ne remplacent pas l'instinct spécifique et les dons physiques, et réciproquement.

Notre essai de classification ne tient nullement compte, est-il besoin de le dire, des distinctions de métier ou des particularités techniques. Un professeur du Conservatoire, avec quelque humour, divisait les comédiens en deux groupes essentiels : les Don Juans et les Cocus ! Il exprimait par là que certains interprètes donnent d'emblée, en entrant en scène, l'impression de pouvoir triompher de la crise, ou au contraire d'en être la victime. Il y a des « amoureux » tristes, des gais, des romantiques, des classiques, des ultra-modernes ; il y a tous les emplois...

L'acteur comique, par sa spécialité bien tranchée, mérite cependant quelque attention particulière. Ne serait-ce qu'en raison des observations que nous avons faites à propos du tragédien-acteur et des rapports de son art avec celui du poète tragique. Nous entendons bien le *comique*, non le comédien, c'est-à-dire celui qui essentiellement fait rire. Il nous importe de savoir si nos remarques précédentes sur les dons de nature, les interactions des qualités intellectuelles, physiques, sensibles et instinctives, lui sont applicables ; s'il manifeste des caractères bien déterminés, des élections définies parmi ces valeurs ; non pas d'étudier le mécanisme qu'il emprunte pour être comique, ceci nous ramènerait au

tout autre problème du rire qui n'est pas le nôtre. Nous n'avons pas à nous soucier, pour notre classification, que son jeu soit une illustration du mécanique plaqué sur du vivant, de la loi des contrastes, des théories de la dégradation, de l'épargne d'effort psychique ou de toute autre doctrine philosophique.

Si l'on s'en tenait aux affirmations péremptoires des partisans de l'école morphologique dont nous avons vu précédemment toutes les imprudences, les tragédiens mettraient en œuvre le type cérébral et les comiques le type digestif. Dans l'inventaire des concaves et des convexes, les premiers correspondraient aux grands passionnés, leurs gestes étant tout en angles. Un examen rapide a vite fait de nous montrer des cérébraux et des concaves comiques. Rien n'est plus normal, au reste, quelle que soit la théorie du rire que l'on veuille adopter, que cette utilisation pour le comique de dispositions vouées, semble-t-il, au tragique. M. Armand Bernard, comique de l'écran, est prix de tragédie. Mais son jeu consiste précisément à prendre la voix et les attitudes les plus nobles et les plus dramatiques dans les circonstances les plus cocasses : utilisation des contrastes, mécanisation du vivant.

Pour l'acteur comique, comme pour tout autre, il convient donc d'exprimer les plus entières réserves sur le déterminisme absolu du physique. Mais il est juste de reconnaître en beaucoup de cas son extrême importance, et d'admettre qu'il y a des comiques prédisposés par leur physique. On dit de certaines « rondeurs » qu'elles jouent avec leur conformation naturelle. L'aspect général, la boursoufflure du visage, utilisés avec adresse, se prêtent par leurs vertus caricaturales au déchainement du rire. Beaucoup de comédiens, même de grand talent, réussissent des jeux de physionomie aisément comiques, grâce à une légère malformation : nez cassé, prognathisme, etc... S'il existe des médiocres dont le talent se résume à une habileté de métier dans l'emploi de leurs dispositions physiques, on aurait tort d'imaginer que celui des autres se ramène à quelques grimaces. Rien n'est désagréable, au reste, comme de voir transformées en pitres de trente-sixième ordre des natures extrêmement douées, ravalées par une vile complaisance aux succès faciles. Toutes

les nuances existent : il y a des rondeurs pour qui le ventre tient lieu de génie, d'autres sont de grands artistes.

Beaucoup de comiques créent leur type, et les dispositions naturelles des traits de leur visage ne sont que secondaires. On a pu voir alternativement à l'écran Noël-Noël en jeune premier et en « Ademaï » candide et borné. Rien dans la physionomie ou l'allure quotidienne de M. Charlie Chaplin ne laisse deviner ses éminentes vertus comiques. Son personnage est une entière création. La plupart des grands comiques font ainsi, quand bien même la composition de leur personnage est fonction de leurs avantages physiques. La conception d'un type comique suppose chez son auteur des qualités constructives et une base d'observation. Si l'on considère, par exemple, les trouvailles de Grock (dont l'art est celui du cirque, mais d'une exceptionnelle qualité et son numéro dépasse en mérite bien des comédies de qualité), elles apparaissent comme des raccourcis remarquables et caricaturaux d'événements bien observés. C'est un geste grotesque pris au vif, ramassé, stylisé, qui à lui seul vaut tout un commentaire; c'est un sentiment, un état d'esprit résumés dans une attitude — *Les Temps modernes, Le Cirque...* témoignent non seulement de prodigieux dons d'inventions servis par une virtuosité technique, mais encore d'un grand sens critique et des plus rares qualités d'observation.

Les comédies — qu'elles soient de mœurs, de caractère ou tout autre — offrent à l'interprète des ridicules professionnels à exprimer, qu'il lui faut avoir vus et retenus dans leur essence comique. Le jeu de tous les comédiens abonde en menus détails, en tics significatifs empruntés à la profession du personnage. Pour ne citer qu'un exemple, rappelons M. Louis Jouvet dans *Knock*.

La distinction entre le tragique d'essence individuelle et le comique d'essence sociale se retrouve donc entre leurs interprètes. Mais s'il nous a semblé naturel que le tragédien pût n'être qu'*acteur*, on ne saurait conclure parallèlement que le comique doive toujours être *comédien*, jamais *acteur*. Ceci découle de notre observation que l'on ne saurait imaginer un artiste dramatique sans de profondes dispositions spécifiques — dominantes de l'acteur. Dans le

dosage des qualités qu'il présente, le comique peut bien se montrer *acteur* au premier chef — son instinct de jeu, son complexe spectaculaire, sa personnalité physique étant très développés — mais par la nature même de son art, il aura toujours des qualités de *comédien*, l'art d'observer, d'imiter.

Nous ne voudrions point dans notre façon d'entendre l'art de l'expression comique chez le comédien nous laisser influencer par les notions plus générales du rire. Ainsi, nous devons nous demander — bien que notre remarque sur les qualités d'observation des grands comiques paraisse solidement établie — si l'acteur comique ne puise pas ses troupes en lui-même, comme le tragédien-acteur recourt aux sources de son inconscient ou subconscient. Il est certain que les dons comiques des interprètes se manifestent fréquemment avec une spontanéité surprenante, une force instinctive, indifférente, semble-t-il, à toute observation préalable. Le comique trouve l'expression drôle et presque à son insu. Il voit, il pense, il joue comique. (Cependant on ne saurait se méprendre, ainsi que nous avons eu l'occasion de le voir en son temps, sur la valeur symbolique de la mimique que l'on a trop tendance à croire exclusivement naturelle. Même intuitif, l'acteur emploie un langage d'une valeur générale qui correspond à des observations et à des expériences précédemment faites.) Lorsqu'il applique inconsciemment des procédés de mécanisation, de parodie, pour provoquer le rire, il obéit alors à son instinct de jeu, aidé dans l'expression machinale du comique par les dispositions de sa mentalité particulière, propice au mimétisme, à l'infusion symbolique. Sa tendance au polymorphisme le pousse en effet à emprunter l'aliment de son jeu dans tout ce qu'il est à même de voir, y compris les ridicules par conséquent. Ses qualités spécifiques interviennent alors à la première puissance, en favorisant l'observation et en la rendant spontanément utilisable; en l'occurrence, elles ne sont donc pas suffisantes par elles-mêmes pour apporter la matière comique.

On ne saurait nier toutefois l'existence de tendances comiques innées au caractère de l'interprète. Le rire « gaulois », les effets « rabelaisiens », dans l'explication desquels triompherait la psychanalyse freudienne, ressortissent clai-

rement à des mécanismes où la personnalité profonde des interprètes est d'abord en cause. L'inspiration de certains gestes grivois a sa source directe dans une mentalité et un tempérament définis; parfois la truculence, la verve scabreuse de certains acteurs de second ordre, dans des genres inférieurs, sont faites d'impulsions bien personnelles, de douteuse origine.

S'il existe donc des dispositions fondamentales d'acteur comique, celles-ci ne sauraient se révéler suffisantes; elles se complètent nécessairement d'observations, se compliquent d'une utilisation ou d'une portée sociale. Du point de vue de notre classification, ces quelques remarques viennent confirmer notre hypothèse et justifier l'existence de comiques profondément *acteurs*, doués de qualités physiques et instinctives très marquantes, et telles que leur mérite de comédien en éprouve une partielle éclipse. Mais ils ne sauraient absolument pas se dispenser d'être *comédiens* en une certaine mesure. De même les grands comiques, si *comédiens* qu'ils soient, ne peuvent pas ne pas être acteurs en quelque manière.

Ce qui précède se rapporte essentiellement à l'acteur comique, non à l'interprète de la comédie. Nous entendons par là que nous avons examiné l'hypothèse entière d'un comique qui n'a qu'à être comique, d'un bout à l'autre de son rôle, soit qu'il ait établi un type pour lequel l'action est spécialement conçue, ou encore que le personnage réalise cette unité d'intention. Dans la majorité des cas il n'en est pas ainsi. La comédie a bien souvent des points communs avec le drame. Bergson fait une distinction entre l'action et le geste : ainsi « le personnage de Tartuffe appartiendrait au drame par ses actions : c'est quand nous tenons plutôt compte de ses gestes que nous le trouvons comique » (45). En conséquence, le talent de l'acteur ne saurait être tout d'une pièce. Comique, il lui faut encore disposer de moyens dramatiques. Au reste, les prétentions à l'émotion et au tragique des acteurs comiques sont bien connues et souvent ils y excellent. Dans *Les Lumières de la ville*, Charlie Cha-

(45) *Le Rire*, p. 146.

plin est arrivé à placer, au milieu d'immenses éclats de rire, quelques instants profondément émouvants. Tous s'efforcent à des exploits techniques de ce genre, dont le succès est toujours grand. (Au reste, combien de pièces, même franchement comiques, exploitent la veine sensible en quelque moment de l'action.)

Cette recherche du pathétique par l'acteur comique, que l'on présente fréquemment comme un compréhensible désir de démontrer l'étendue de son talent, peut bien aussi correspondre à un besoin plus intime : celui de se réaliser davantage, de répondre à des appels vagues de sa vie intérieure par le moyen de l'émotion scénique. Le tragédien — le comédien dramatique dans sa mesure — cherche à se perdre dans l'extase, son instinct de jeu cède le pas à un sentiment d'essence religieuse; le comique, même dans la sincérité de son action dont il peut être dupe le premier, malgré tout l'intérêt qu'il retire de son illusion et toute la joie d'un jeu voisin de ses origines instinctives, ignore le sentiment d'enrichissement que le premier éprouve dans son extase. Il ne connaît pas le charme prenant des émotions où l'on se retrouve dans la fiction. Deux tournures d'esprit, comme aussi des moyens physiques ou techniques différents, orientent vers l'une ou l'autre voie du théâtre; mais la spécialisation ne dispense pas de curiosités légitimes, elle ne maintient pas entièrement les élans drainés tous dans une direction unique. Tragique ou comique, *acteur* ou *comédien*, l'artiste dramatique offre toutes les nuances mouvantes comme la vie elle-même.

CARACTÈRES ETHNIQUES, CARACTÈRES D'ÉPOQUE, CARACTÈRES D'ÉCOLE

L'idéal d'expression dramatique varie selon les temps et les lieux, de même par conséquent la psychologie du comédien. Que dire, en effet, des larmes et des jeux de physiologie d'un acteur qui ne joue qu'au masque? Les qualités exigées du comédien dépendent évidemment du but poursuivi. Tout ce que nous avons vu de son comportement scénique et social, du contenu de son extase, de la nature aussi bien collective que personnelle de sa symbolique, implique la pression d'influences différentes avec les époques et les pays. Subtiles et légères bien souvent, tout juste propres à agrémenter son art des ressources particulières aux races et aux siècles, elles peuvent être au contraire si marquantes en quelques cas, que toute la question de sa psychologie soit à reprendre. Parvenu à ce point de notre étude, il est aisé sans doute de distinguer, au travers des caractères mouvants ou caducs, ceux qui demeurent ou dont l'évolution va de soi. Encore n'est-il pas inutile de se souvenir de la relativité de certains jugements.

Dans son étude sur *Le langage de la douleur en Chine*, M. Granet fait cette remarque : « Les plus célèbres, les plus grands acteurs chinois sont souvent des enfants incapables de rien savoir des passions qu'ils représentent. La valeur de leur jeu semble tenir à l'entraînement qui leur fait assimiler à fond la symbolique traditionnelle et à une certaine puissance du jeu, à une énergie dans le rendu qui sont caractéristiques du jeune âge : bref à des qualités impersonnelles. Qui étudierait le théâtre chinois pourrait récrire de façon intéressante le paradoxe sur le comédien (46). » La remarque vaut ici pour ce qu'elle nous montre d'étroite relation entre la psychologie de l'acteur et la symbolique d'un art éminemment variable avec les caractères ethniques. Le métier de comédien, en Chine,

demande un long et particulier apprentissage. Tandis que le jeune comédien français, dès ses premières armes sur les planches, s'exalte dans des scènes choisies pour développer son émotivité et accentuer ses dons de composition, son camarade chinois s'initie à la correspondance, léguée par la tradition, des couleurs et des caractéristiques sociales : le blanc pour les intellectuels, le noir pour les paysans; aux personnages loyaux, le rouge, et le pourpre aux courageux. Le bleu dénonce le brutal; le jaune, le cynique et le cruel. Les dieux se révèlent par la couleur argentée et les spectres par le vert. Le gris est réservé aux vieillards. Les anciens militaires ont droit au rouge coq de bruyère (47). Les proportions physiognomoniques sont également fixées par l'usage, comme les costumes limités en espèce et en nombre, ou les catégories de rôles avec leurs sous-types s'essayant à englober toutes les variétés psychologiques humaines — de quoi décontenancer assurément un élève de nos Conservatoires perdu dans ses supputations sur son avenir de jeune premier, ou de premier rôle, ou de premier rôle jeune.

Les préoccupations de l'interprète du Nô japonais ne sont pas non plus de celles qui hantent l'acteur issu de notre Théâtre Libre. Les symboliques imposent les qualités afférentes. Sous le masque qui fixe une réalité supérieure et fabuleuse, nul besoin de la mimique du pleurer. Les athlètes des expressions passionnelles, véritables forces de la nature en action sur nos scènes, resteront perplexes devant le jeu décrit par M. Paul Claudel : « *Le Coupeur de Roseaux* dans le Nô qui porte ce titre, quand après une longue séparation il retrouve l'épouse perdue, leur émotion ne se traduit que par un frémissement des deux éventails qui confondent un instant leurs haleines (48). » Au surplus, le Nô et le théâtre Kabouki utilisent encore des hommes pour jouer des rôles de femme et ceci nous ramène à des réflexions faites en leur temps. Le problème du dédoublement ne se pose pas pour eux comme pour l'acteur occidental.

(47) TCHIAO TCH'ENG-TCHICH : *Le théâtre chinois d'aujourd'hui*, pp. 52, 53.

(48) *L'Oiseau Noir dans le Soleil Levant*, p. 107.

Vivre le rôle pour trouver la vérité de l'expression, la vérité du geste que le spectateur saisira aussitôt, c'est là un des buts poursuivis sur nos scènes. Mais quelle vérité? L'acteur indien de la tradition, pour indiquer qu'il « parle bas à un autre en présence d'un tiers en avertit le spectateur par le geste du tripatâka : il étend tous les doigts en repliant l'annulaire seul » (49). Ce ne sont pas seulement des gestes de convention, un langage pour faire entendre que l'on parle à la cantonade ou que l'on monte dans un char, ce sont toutes les manifestations extérieures du sentiment qui sont minutieusement fixées. Le problème reste bien entier d'être vrai et sincère selon cette symbolique, mais la nature des techniques imposées sollicite une orientation particulière des moyens.

Le comportement scénique de l'acteur dépend en outre des croyances qui l'animent. Se faire hanter par le personnage cesse d'être une métaphore pour le comédien religieusement convaincu d'incarner un dieu ou un démon. L'anecdote suivante est significative : « Quelques acteurs hindous, restés très naïfs, croient que le dieu habite vraiment le corps de celui qui tient le rôle de Nrsimha et que, parfois, il tue l'acteur qui fait le personnage du roi démon. Ce jour-là donc, arrivé à l'endroit décisif, l'acteur frappe la colonne comme il devait le faire, mais à la vue de Nrsimha il fut, dit-on, si effrayé qu'il s'enfuit au plus vite de la scène et même du théâtre (50). »

Ce n'est pas que l'on ne puisse trouver des correspondances intéressantes entre les caractéristiques de la vie théâtrale de certains pays, pourtant aussi différents que possible par la nature de leurs traditions. Il serait, par exemple, assez intéressant de comparer le dédain où fut tenu le comédien par la société à diverses époques dans tous les pays. On pourrait rapprocher de la loi qui instituait dans l'Inde un châtement atténué pour l'adultère lorsqu'il était commis avec la femme d'un acteur (51) celle qui, au XVIII^e siècle, en France, libérait de l'autorité pater-

(49) SYLVAIN LÉVI : *Le Théâtre Indien*, p. 387.

(50) P. VENKATACHALA PATHY : *Le Théâtre Telougou contemporain*, p. 92.

(51) Cf. SYLVAIN LÉVI : *Le Théâtre Indien*, p. 381.

nelle toute fille mineure du corps de ballet de l'Académie Royale de Musique. Une parenté quelconque apparaît toujours sous un jour ou sous un autre entre les acteurs de tous les pays et de tous les temps, mais elle n'exclut pas des différences notables dans la psychologie de son art.

M. Jacques Copeau a parfaitement noté que le metteur en scène devait tenir compte, en même temps que des tempéraments individuels, des qualités de la race. « Les Allemands disciplinés, les Russes fanatiques de leur art, peuvent supporter un nombre de répétitions qui nous étonne. Les Italiens, improvisateurs nés, ne répètent presque pas. Les Français occupent une position intermédiaire (52). » C'est reconnaître que l'élaboration du rôle ne se fait pas identiquement chez tous.

La symbolique évolue en offrant quelquefois à des intervalles de temps relativement rapprochés des contrastes assez grands. Au moyen âge, le naturel était — comme toujours — fort en honneur. Mais, pour exprimer la douleur, on se battait les cuisses (53). L'acteur qui joue de nos jours un mystère médiéval (attaché souvent à on ne sait quel puéril souci de reconstitution historique, alors qu'il ne s'agit que d'une évocation) se garde bien pourtant d'employer un tel signe. Ses manifestations sont peut-être aussi intenses intérieurement, mais elles sont moins rudes, elles ne se traduisent pas par des mouvements aussi violents extérieurement. Dans la balance intelligence-sensibilité, nous faisons peser tour à tour le rôle déterminant du texte, de l'imagination de l'artiste, du pouvoir d'expression de la physiologie... : les coefficients des différents facteurs changent dans la *Commedia dell'arte*, triomphe de l'acteur-roi jouant au masque et improvisant sur canevas. A propos de Diderot, nous nous sommes arrêté à considérer les qualités physiques alors requises des comédiens qui jouaient « d'âme ». L'acteur romantique, enthousiaste et passionné, avait aussi ses moyens. à lui, développés en fonction de ce qu'il en attendait pour l'interprétation des grands drames ou des grands mélodrames.

(52) *La Mise en scène*, in *Encyclopédie Française*, t. XVII, p. 1764-3.

(53) Cf. GUSTAVE COHEN : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français au Moyen Age*, p. 60.

Les caractères d'école interviennent, en effet, pour agir puissamment sur l'art de l'acteur et sa psychologie. Le jeu des comédiens acquis à la discipline du Théâtre Libre différerait de celui de leurs camarades qui, à la suite de Lugné-Poe, recherchaient moins un réalisme patent qu'une interprétation symbolique. Les partis pris esthétiques conditionnent et délimitent les moyens auxquels les artistes ont recours. M. Gordon Craig, adversaire du naturalisme, combat l'émotion de l'acteur parce que, dit-il, elle trahit l'art. Il en conclut que l'acteur doit devenir matière théâtrale, une « sur-marionnette » (54), affranchie de l'esclavage du sentiment, maîtresse absolue de ses gestes, de sa voix, de ses expressions de physionomie, obéissant sans défaillance au plan préétabli. Sous l'influence d'une telle théorie, le jeu ne peut que s'intellectualiser; la préoccupation première du comédien cesse d'être son émotion, le sentiment perd sa primauté; le grand idéal du « dédoublement » avec abolition quasi totale de la conscience personnelle en scène est abandonné. On ne saurait en conclure à un dessèchement complet et inéluctable de l'acteur. Pour devenir cet élément passif, sans initiative personnelle, mais capable de réaliser tous les désirs du directeur de jeu, le comédien peut aussi bien développer son émotivité dans le sens de ce que M. Antonin Artaud appelle un « athlétisme affectif » (55) et faire de lui une sorte de mécanique vivante, douée d'une aptitude physiologique à provoquer, sans en subir les conséquences, une sensibilité toute organique.

L'esthétique des œuvres impose celle des interprètes. Le « théâtre statique » de Maeterlinck s'efforçait de faire valoir le drame intérieur sous-jacent à l'action et au texte des personnages; de même, le « Théâtre de silence » qui fit beaucoup parler de lui en son temps, illustré par *Martine* de M. J.-J. Bernard. La substructure psychologique de bien des œuvres de MM. Jean-Victor Pellerin, Lenormand, Vil-drac, et de beaucoup d'autres, demande aux interprètes tout autre chose qu'une exaltation paroxystique. Une inno-

(54) Cf. *De l'art du Théâtre*.

(55) Cf. *Le Théâtre et son Double*.

vation comme celle de M. O'Neill avec *Strange Interlude*, tendant à exprimer sur scène le « monologue intérieur », requiert la mise au point, pour le comédien, d'une technique nouvelle. Il s'agit de rendre perceptible au spectateur le déroulement de la pensée intime du personnage, sa réalité intérieure en opposition avec la réalité extérieure de l'action dramatique. Pour bien opérer cette distinction, les interprètes de M. O'Neill, lorsqu'ils avaient à traduire le « monologue intérieur », se figeaient dans une immobilité complète, le regard absent, détaché du monde des objets. Après quoi, sortant de cette espèce de rêve, ils reprenaient tout naturellement leur démarche habituelle. Les qualités techniques réclamées par ce jeu diffèrent évidemment de celles qui tendent avant tout à réaliser l'oubli et le « don de soi ».

On sait, d'autre part, à quoi certains metteurs en scène du cinéma réduisent l'art de l'acteur : « Un vrai acteur de cinéma est plutôt matériel d'action qu'acteur, il ne doit pas plus jouer que ne le fait la Joconde (56). » Hélas ! Combien de Jocondes, en effet ! Mais il ne nous appartient pas de discuter ici ce point de vue. Il suffit qu'il soit parfois adopté pour justifier l'emploi d'une catégorie d'acteurs, matériel d'action, qui ne suscitent aucune discussion ni sur leur intelligence ni sur leur sensibilité.

Ainsi, sous la pression des écoles et des modes, avec l'évolution du temps, le comédien apporte dans son art des changements notables, de nature à modifier son essence même psychologique. Un trait marquant de notre époque réside dans la disparition de l'acteur noble, l'acteur des grandes œuvres et des grands sentiments. L'observation est générale. M. Stanislavski l'a faite en Russie : « Faute d'acteur pouvant parler de grands sentiments, fût-ce dans d'anciennes œuvres classiques, faute de bases solides permettant de rendre sur la scène la vie de l'esprit, on s'est jeté, comme nous l'avons fait jadis, sur ce qui est accessible à l'œil et à l'oreille, c'est-à-dire sur ce qui constitue le côté extérieur de notre art, le corps, la plastique, le mouvement, la voix, la déclamation, à l'aide de quoi on cherche à créer

(56) TOLOMEI DE PIETRASANTA. *L'Art du cinéma*. Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, t. II, p. 368.

une forme aiguë d'interprétation scénique (57). » Ainsi est né, surtout en Russie, un « acteur acrobate, chanteur, danseur, pamphlétaire, improvisateur, conférencier, agitateur politique, tout ensemble » (58), qui sait tout faire, mais en amateur naturellement, inférieur sur leurs terrains au clown et à la danseuse par exemple. En France, où l'évolution de la tradition tragique peut servir de test, les cris d'alarme sont partis de tous côtés. « L'acteur noble, le « Héros » [dit M. Charles Dullin] qui peut allier à la jeunesse et à la beauté plastique, l'expression de sentiments virils et la frénésie des grandes passions, l'héroïne qui peut être « Desdémone », « Andromaque » et plus tard « Lady Macbeth » ou « Phèdre » ont emporté, en désertant la scène, l'un de ses plus puissants attraits. Une comédienne moderne, si séduisante soit-elle, un jeune premier sportif ne combleront jamais ce vide (59). » Même remarque de M. Jacques Copeau qui la généralise et l'étend jusqu'au genre hybride de la comédie bourgeoise et réaliste, privée à son tour de grands premiers rôles. « Dès qu'il s'agit de distribuer dans une œuvre de qualité, écrite d'un bon style, un personnage dont les répliques excèdent quatre à cinq lignes, dès qu'il s'agit d'un peu de force et de grandeur et de vérité dans le style, on éprouve quelque embarras (60). » Les interprètes au tempérament fougueux de la tragédie ou du drame vont en se raréfiant. La disparition des grands chefs d'emploi va de pair avec la disparition des grands genres. Un vaste débat pourrait seul apporter la lumière sur les raisons de cette évolution. Est-ce l'esprit tragique qui est en décadence ? La défaillance du tragédien entraîne-t-elle celle de la tragédie ? On l'a constaté, la magie de quelques interprétations fait parfois survivre un genre à son époque, la faiblesse générale de certaines œuvres en précipite, par contre, la faillite. Les écoles littéraires ont leur responsabilité ; le souci réaliste, le naturalisme dans sa recherche de la vérité quotidienne, ont diminué le prestige des formes nobles et conventionnelles. Et les écoles elles-

(57) *Ma vie dans l'art*, p. 248.

(58) *Ibid.*, p. 250.

(59) Cf. *La crise du théâtre*, in *Marianne*, 26-9-1934.

(60) *La Tragédie est morte*, in *Le Journal*, 23-6-1936.

mêmes — signes avant-coureurs, témoins fidèles ou attardés — sont des reflets de la société. Lorsque M. Max Reinhardt constate : « une caractéristique de notre époque est qu'il n'y a presque plus d'amoureux » (61), il relie cet appauvrissement à la corruption de l'expression des émotions et des sentiments par le code social, à la prohibition « des choses de l'âme » qui affecte, en deçà de leur expression, les sentiments eux-mêmes. Le problème de l'acteur rejoint ici le problème sociologique.

Bien qu'un peu rapide, ce raccourci à travers temps et lieux nous permet de constater combien la question de l'émotion de l'interprète dramatique est essentiellement variable avec les races, les époques et les esthétiques considérées. Elle nous fait saisir, d'autre part, les caractères permanents, universels, de la psychologie du comédien, le spécifique instinct de jeu et de dramatisation. Certes, la sensibilité de l'artiste, son émotivité, posent les plus captivants problèmes. C'est par l'affectivité de son interprétation que l'acteur privilégié atteint à cette extase qui lui est propre, qui suppose une disposition et une activité mentales très personnelles, dignes, par conséquent, de retenir l'attention du psychologue et de l'amateur de théâtre. Mais que l'émotion cesse d'être au premier plan de ses préoccupations et l'on ne distingue que davantage les traits fondamentaux, ceux qui font qu'avec le colthurne et le masque, ou en veston et visage nu, quel que soit son système de transcription, l'acteur s'offre à un public à la fois comme symbole et comme objet, mû par son désir d'animer, de jouer la fiction.

(61) *De l'Acteur*, in *Comœdia*, 25-6-1928.

LE SPECTATEUR

« ... Il y a de bons spectateurs comme il y a de bons acteurs (62). » Les uns ne sont pas sans action sur les autres. On entend bien que l'accueil le plus efficace du public ne confère pas le talent au comédien qui en est totalement dénué, mais il est bien certain qu'il y a de « bonnes salles », dont la résonance amplifie l'émotion de l'acteur. Le pouvoir de suggestion de l'interprète s'accroît à l'appel de l'auditeur, même jusqu'à devenir en certains cas l'œuvre de celui-ci. C'est en cela que la psychologie du spectateur intéresse celle de l'acteur. Il nous importe peu d'avoir une opinion définitive sur la nature de son illusion, mais nous ne pouvons ignorer l'influence de ses manifestations sur le comportement scénique du comédien.

Une analyse élémentaire des états par lesquels passe l'auditeur pendant la représentation permet de distinguer quelque parallélisme entre les attitudes psychologiques des deux côtés de la rampe. Le spectateur ressent une émotion : il rit, il pleure, il compatit. Son illusion peut aller loin, et pour être exceptionnel, l'exemple cité par Taine du soldat indigné qui, d'un coup de fusil, casse le bras de l'interprète d'Othello, n'en est pas moins concluant. Le sentiment éprouvé ne s'évanouit pas aussitôt, l'impression subsiste quand le rideau est tombé. Le temps n'est pas si loin où le public des troisièmes galeries se pressait à la sortie des artistes pour conspuer le traître du mélodrame et cette persistance, après le spectacle, ne se satisfait plus de l'explication par les « négations partielles » de Taine, qui fait de l'illusion théâtrale une succession d'illusions complètes incessamment détruites et renaissantes (63).

Plus grandes que les analogies sont les différences. En premier lieu, l'émotion de l'artiste d'abord fixée, puis appelée par lui-même pour être retransmise, se distingue essentiellement de celle du spectateur qui la reçoit sans

(62) AËLAIN : *Préliminaires à l'Esthétique*, p. 180.

(63) TAINÉ : *De l'Intelligence*, p. 37.

sollicitation volontaire de sa part. Mais surtout, quelle que soit l'infusion sympathique par laquelle le spectateur participe aux aventures du personnage, jamais la question ne peut se poser pour lui d'une scission, même artificielle, de la conscience, tandis que le comédien anime un personnage fictif tout en éprouvant une émotion bien à lui. Lorsque le spectateur s'indigne — cela arrive parfois encore dans les publics naïfs et passionnés, — il laisse fuser une interjection, un mot, il prend parti... assis dans son fauteuil; il reste extérieur à l'action. Cependant que l'acteur, passionné lui aussi, réagit dans la logique du rôle, en prêtant ses gestes au personnage. Mais les particularités de nature n'empêchent pas ces émotions d'être contagieuses de la scène à la salle et inversement. Elles entrent dans le système d'ensemble du spectacle pour donner la tension voulue au phénomène collectif de la représentation.

Pour naître, l'émotion exige d'abord une adhésion du public à la symbolique du spectacle. Il faut que les signes portent, qu'ils soient compris et sentis, que le langage de l'acteur soit celui de l'auditeur. Le spectateur occidental reste froid, s'il n'est initié, devant la plus prenante réalisation chinoise. Dans son étude sur *Le rire et la scène française*, Félix GaiFFE a nettement dégagé l'aspect changeant du comique, non seulement avec le temps mais, pour une époque donnée, avec les différents publics. « Aujourd'hui même, la force comique d'une pièce varie essentiellement d'un théâtre à l'autre : le public des théâtres subventionnés, notamment, possède un état collectif qui lui permet de s'amuser franchement à des plaisanteries un peu académiques et guindées qui, ailleurs, ne feraient même pas sourire (64). » La même remarque s'impose pour la comédie dont le but est d'attendrir ou d'émouvoir. Il y a des publics froids, gelés, réfractaires. Nos réflexions sur la mimique et le charme nous ont d'ailleurs donné l'occasion d'insister sur les conséquences de la symbolique de l'acteur. Le jeu porte et plaît d'autant plus qu'il est plus près de ce que le spectateur attend pour comprendre et vibrer.

D'autre part, le spectacle se déroule dans des conditions

(64) P. 11.

purement physiques, attachantes au premier chef. L'architecture du théâtre, les jeux de lumière, ont une grande importance pour la contagion des sentiments. Les physiologistes nous apprennent que dans l'obscurité l'acuité auditive augmente. Lorsque aux trois coups la salle est plongée dans le noir, le spectateur est mis dans des dispositions physiologiques particulières. Pour M. Siclis, architecte du Théâtre Pigalle, l'aménagement froid et monumental des dégagements : hall, couloirs, escaliers, doit faire contraste avec celui de la salle elle-même, étoffée, riche, confortable, propice au sentiment de bien-être et de réjouissance. La préparation psychologique du spectateur commence dès les promenoirs; les éclairages, combinant les effets physiologiques produits par les couleurs, permettent de l'amener progressivement dans l'ambiance voulue du théâtre (65).

Deux conceptions, deux écoles modernes s'opposent d'ailleurs radicalement, aussi bien chez les architectes que chez les metteurs en scène.

L'architecte du Théâtre Pigalle, soucieux de ménager des transitions psychologiques, a gardé le principe des avant-scènes destinées à faire la liaison entre les scènes et la salle; les baignoires devant par ailleurs assurer la continuité entre l'orchestre et le balcon. Au rebours, M. Auguste Perret, qui construisit le Théâtre des Champs-Élysées, a supprimé les loges d'avant-scène, l'espace important réservé entre le spectateur et le spectacle ayant, entre autres buts, celui « d'augmenter l'illusion » (66). La même opposition se retrouve chez les théoriciens et les praticiens de l'art dramatique. Les uns exigent le maintien de la rampe, de tout ce qui isole le plateau de la salle; les autres s'ingénient par leurs mises en scène, comme Gémier, M. Charles Dullin..., à créer (en portant le jeu sur les marches du proscenium et même dans la salle) un lien entre l'acteur et le spectateur. Deux méthodes par conséquent, l'une plus psychologique, cherchant à rompre les barrières et à mettre à l'unisson exécutants et public; l'autre, inspirée par le souci

(65) Cf. SICLIS : *L'Architecture du Théâtre*, in *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, t. II, p. 334.

(66) Cf. AUGUSTE PERRET : *Le Théâtre*, in *l'Architecture d'aujourd'hui*, septembre 1938, p. ix-6.

de conserver la seule convention artistique. Les mises en scène s'efforcent parfois de concilier les deux points de vue (l'isolement se fait par les éclairages), mais elles laissent percevoir la prédominance de l'une des deux conceptions.

Les contingences purement physiques du spectacle sont des plus importantes, par conséquent. Les psychologues qui se sont attachés à l'étude des conditions de la contagion mentale ont insisté sur l'importance de la propagation des émotions en vase clos. Lorsque la salle est pleine à craquer et qu'un même rythme ordonne la cérémonie, quand le public ne fait qu'une masse attentive et sensible bien préservée des sollicitations extérieures (auditives et visuelles), le comédien reçoit ses propres accents augmentés, multipliés, comme un choc en retour. Il est comme sensibilisé. Il y a, bien réelle, bien physique à partir des éléments du rythme (67), résonance entre les émotions du comédien et celles du spectateur.

A l'instant où le rideau se lève, la foule a déjà subi une série d'états préparatoires, d'ordre physiologique comme nous venons de le voir (intellectuels aussi : pression de la publicité; échos de la critique, de la mondanité...) (68). Le spectateur est parfois conquis d'avance, il vient pour applaudir son étoile préférée. De même qu'il saisit mieux l'écriture d'une symphonie déjà entendue, il va au-devant de l'interprétation de l'acteur dont il a apprécié le jeu depuis longtemps. Son admiration peut être très grande et se compliquer de sentiments où le jugement esthétique est, pour une bien faible part, influencé par exemple par le prestige de la beauté physique. Poussé par cette tendance qui fait identifier nos propres sentiments à ceux des êtres auxquels nous attache une mystérieuse sympathie (69), le spectateur est alors prêt à participer avec enthousiasme aux émotions du personnage traduites par son idole. La tâche de l'acteur est dans ce cas bien facilitée, les applaudissements lui sont acquis avant qu'il n'ait ouvert la bouche. Ce que M. Jean Rostand écrit à propos des hommes de let-

(67) Cf. *La Technique et le métier*, p. 109.

(68) Cf. RENOULT : *Psychologie de la foule au Théâtre*, in *Revue scientifique*, 29-6-1895, p. 807.

(69) Cf. LALO : *La Beauté et l'instinct sexuel*, p. 10.

tres est applicable au comédien : « Certains noms d'écrivains font d'avance, par « réflexe conditionné », sécréter l'admiration : une fois produite, il faut bien qu'elle s'emploie (70). » L'image est d'une telle vérité qu'elle semble exprimer plus qu'une réalité métaphorique. Il y a parfois, dans la pâmoison des admiratrices des jeunes premiers photogéniques de l'écran, d'excessives manifestations qui font en tout cas préjuger d'un sens critique fort atténué au moment considéré. L'engouement ne va pas toujours jusqu'à ce paroxysme, mais il est souvent très violent et d'une influence certaine sur le succès du jeu. Parmi les facteurs actifs qui interviennent dans l'efficacité de l'expression, et bien que cela ne soit pas forcément mérité d'un point de vue artistique, on doit indéniablement ranger ce pouvoir de faire « sécréter l'admiration ». C'est la justification psychologique — sinon morale et esthétique — du procédé employé par les « producteurs » de films. Ils « lancent » des « vedettes », la publicité aidant et tous moyens mis en jeu pour masquer les défauts et faire valoir les qualités souvent anesthésiques (jeunesse, beauté du corps, etc...). Après quoi le public les adopte. La méthode n'est pas sans inconvénient. Beaucoup de ces « artistes » soufflés sont éphémères, n'ayant pas su apporter le minimum de talent nécessaire pour soutenir leur réputation. Il y a des accidents dont on ne se relève pas malgré toutes les sympathies (71).

Reconnaissons, au reste, que toute célébrité n'est pas usurpée. Lorsqu'elle vient récompenser le talent et le seconder par le processus que nous venons de décrire, la puissance de suggestion de l'acteur sur le spectateur s'en trouve justement et considérablement augmentée.

Ainsi, dans l'harmonie du spectacle, le spectateur joue son rôle. Il a pour partenaire l'acteur lui-même et tous ses voisins d'autre part. « Celui qui ne sent pas augmenter sa

(70) Notes in *Les Nouvelles Littéraires*, 18-6-1938.

(71) Il est juste, lorsque l'on parle du cinématographe, de faire la distinction entre ses efforts artistiques et cet opium livré à la foule pour son évasion vers quelque paradis artificiel où elle retrouve ses châteaux en Espagne, ses beautés fabriquées qu'elle s'ingénie à imiter après les avoir exigées pour modèles.

sensation par le grand nombre de ceux qui la partagent a quelque vice secret; il y a dans son caractère je ne sais quoi de solitaire qui me déplaît (72). » L'acteur, interprète du poète, est le principal officiant de la cérémonie. Le théâtre est un art collectif.

(72) DIDEROT : *Entretiens sur le Fils Naturel*, t. VII, p. 122. Cf. également *Lettre sur les Sourds et Muets*, t. I, p. 409.

CONCLUSION

Toutes les fois qu'inquiété par des signes de défaillance ou de malaise on s'est préoccupé de l'avenir du théâtre, l'attention s'est d'abord concentrée sur le problème du comédien. L'abondante littérature de Diderot en est la preuve, comme l'histoire des luttes entreprises par les grands artisans de la scène contemporaine, du Théâtre Libre de M. Antoine au Théâtre Artistique de MM. Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko, et au Vieux Colombier de M. Jacques Copeau. Les novateurs attachés aux formes de structure de la présentation, Georg Fuchs, Friz Erler, Adolphe Appia, Gordon Craig..., ont tous mis l'accent sur le rôle essentiel de l'interprète. Parce que l'acteur est le premier ouvrier du théâtre, qu'il n'en est pas seulement l'instrument, qu'il en est l'âme.

Le comédien n'est pas sans avoir ressenti l'effet du conflit des valeurs dans le trouble général de son temps. On a parlé de la crise du théâtre, de la crise de la tragédie... inévitablement on devait rencontrer la crise des tragédiens, de l'enseignement, du Conservatoire... Les prophéties et les remèdes proposés ne manquent pas, emportant quelques vérités sporadiques dans le tourbillon des banalités où les problèmes tournent en cercle vicieux : le public déserte les salles parce qu'il n'y a plus de grandes pièces, il n'y a plus de grandes pièces parce que les acteurs font défaut, les acteurs font défaut parce qu'il n'y a plus de public pour les applaudir, etc..., etc...

Si quelque leçon se dégage de l'étude de la psychologie du comédien, c'est celle de l'absolue nécessité pour l'interprète dramatique d'une culture spirituelle profonde. L'enrichissement de la vie intérieure est condition de grandeur

et de noblesse. Tout doit être mis en œuvre pour développer les valeurs intimes, comme aussi pour les protéger. En ce sens, prêcher le désemparagement de la profession, ce n'est pas demander le retour à une bohème pittoresque et dévergondée, mais à une spiritualité plus grande; c'est vouloir l'affranchissement des contingences desséchantes de la vie pratique, égoïste et sans âme.

Nécessité première, par conséquent, d'une éducation digne de ce nom, d'une réforme de la pédagogie, si toutefois l'on consent à désigner encore par ce terme la transmission traditionnelle des recettes usées aux jeunes comédiens. Il est malheureusement vrai que, pour la majorité de ceux-ci, l'apprentissage consiste, selon l'expression de M. Pierre Fresnay, « à chercher un engagement » (1). La question du Conservatoire a soulevé d'assez vives polémiques, malencontreusement rabaissées par des considérations personnelles dans des débats étriqués. Le problème du renouveau de l'acteur est autrement plus vaste à en juger par la confusion actuelle et l'on peut généralement déplorer chez les jeunes acteurs de notre pays l'absence simultanée de technique et d'école au sens de formation spirituelle. Adversaire résolu de la méthode empirique qui consiste à rabâcher les exemples des aînés, vidés de substance, nous ne défendons pas les procédés de cette époque révolue, mais nous devons reconnaître que, par la force de la tradition, il y avait école; attardée, mal orientée, mais école tout de même. Ses erreurs élémentaires et ses fautes de goût ont provoqué de justes réactions. Des efforts ont été tentés, isolés, incomplets, pour développer l'apprentissage technique. Ici l'on a saisi l'utilité des cours de maquillage, de rythmique, d'éducation physique, en négligeant le travail sérieux des textes classiques; là, on accorde quelque attention à l'histoire littéraire et à la mise en scène sans apporter le moindre soin au métier élémentaire, à la grammaire de la diction. Routine officielle d'un côté et expériences imparfaites de l'autre. Toujours l'instruction générale délaissée et la technique à peu près réduite à la *mécanique*

(1) *La profession de comédien*. Encyclopédie française, t. XVII, p. 17'88-6.

externe du métier, rarement considérée sous son aspect interne. Encore est-elle le plus souvent insuffisante. L'apprenti comédien ainsi façonné, avec des clartés de tout, exposé aux contre-sens, ne possède rien des éléments qui assurent l'unité de la pensée élaborée, rien des assises où appuyer ses efforts de création. Cette fausse science, en surface, le dispense de chercher en profondeur les ressources immédiates et généreuses de son être. Celles-là, il ne les cultive pas pour les éprouver à la discipline du style, il ne les soumet pas à la lente maturation qui fait les beaux fruits.

Il y a crise de l'enseignement comme il y a crise du théâtre, parce qu'il y a, plus grave, à notre époque d'inquiétude philosophique, crise de l'esprit. L'incapacité du comédien à faire profiter son art du développement de ses techniques, gêné et parfois brimé par elles, n'est qu'une des conséquences d'une civilisation dont le prodige scientifique n'a pas encore trouvé son sens humain. Partout où l'essor des techniques l'a emporté, la spiritualité de l'acteur a été mise en échec et tel paraît bien être le péril dénoncé par M. Stanislavski en Russie. Partout où les techniques se heurtent aux résistances des traditions affaiblies, l'incohérence est devenue encore plus grande et il semblerait assez que ce fût le cas de la France : la désharmonie est d'ordre général, le malaise réside dans l'impossibilité de trouver l'unité, la synthèse des efforts, la signification des expériences, la forme qui réponde au temps et au milieu. Le Théâtre, art collectif, souffre de dispersion, non du manque de talents. Ici, la pensée se manifeste où la technique est absente, celle-ci souffle ailleurs des corps exsangues, devant des publics aussi divisés eux-mêmes que les préoccupations du temps. C'est en quoi nous parlions du cercle vicieux où tournent les problèmes de l'art dramatique.

Le théâtre reflète le désarroi spirituel, le mal dont il souffre et qui affecte le comédien est un témoignage de l'époque. Mais notre pessimisme n'est pas désespérance. On serait tenté de dire que chaque époque a le théâtre qu'elle mérite. L'art de l'acteur, attardé ou en avance, riche ou pauvre au hasard de l'éclosion des talents et des rencontres avec les œuvres, parce qu'il est une symbolique au

caractère social, sera toujours en accord avec son temps. De là, si nous avons quelque tristesse devant ses défaillances, notre confiance aussi en son avenir. On ne peut désespérer définitivement de lui, que si l'on désespère définitivement de la pensée et de la société. Son destin est lié à celui de la civilisation.

Les cris d'alarme trahissent l'angoisse, le mal appelle le remède, mais si nous nous dégageons des soucis de l'actualité pour considérer l'essor possible des arts à travers les bouleversements sociaux et le progrès scientifique, la crainte nous paraît vaine de voir l'art du comédien disparaître totalement pour laisser la place à quelque autre forme née dans la marche du temps. L'instinct de jeu et de dramatisation, caractère fondamental de sa psychologie, le désir de jouer en public qui répond à son « complexe spectaculaire » assurent la durée de l'acteur. D'autre part, le caractère collectif de la représentation qui fait du public un participant actif de la cérémonie implique la présence effective et non en effigie de l'interprète avec lequel il entre en résonance. L'acteur est l'élément de durée de la forme théâtrale. Malgré toutes les dérivations imaginables de ces instincts de base et les ressources techniques nouvelles, telles que le cinématographe et la radiophonie, il ne nous semble pas possible que cette activité primitive, innée à la nature humaine, reste un jour sans emploi. La science dote l'art de nouveaux moyens d'expression, les conditions sociologiques influencent la vie des formes et nous ne savons pas ce que seront la dramaturgie de demain et les genres en honneur, mais toujours l'activité de jeu et de dramatisation suscitera des vocations d'acteur, toujours le comédien et le public rechercheront ce contact vivant où la sensation de chacun s'amplifie de celle des autres.

L'acteur, au milieu des bouleversements qui le rudotent, trouve sa sécurité dans l'essence même de son art. En jouant l'émotion du personnage, il s'affirme lui-même; sa présence, sa pensée, ses sentiments ont un sens. Sa démarche, dans l'identification, même artificielle, même consciente, avec le personnage, parce qu'elle suppose une adhésion affective et intellectuelle, le préserve dans la mesure du possible de la crise spirituelle qu'il subit d'autre part.

Dans l'instant de son extase où une sorte de vérité l'éblouit, il se sent d'accord avec lui-même. Ces moments où le jeu lui confère son équilibre sont éphémères sans doute — sorti de scène, le comédien retombe dans le souci quotidien, — mais ils sont valables par l'importance et la signification qu'il leur attribue.

Et de fait, en dépit des tares dont souffre le théâtre dans le malaise général, l'acteur est de ceux chez qui subsiste sous sa forme la plus vive, la religion de l'art, où s'affirme bien une foi en un idéal humain. Il est de ceux qui permettent d'espérer, lorsque nous nous pressons de questions angoissées sur l'avenir de l'homme et de sa vie spirituelle. L'action du théâtre est grande dans la société. Son importance mérite d'être considérable dans l'effort de reconstruction et d'harmonie où tendent les hommes de bonne volonté. Il serait beau que l'acteur, premier ouvrier de l'art dramatique, fût l'un des artisans sur qui l'on pût compter pour forcer dans le sens de l'embellissement de la destinée humaine.

Vu le 6 février 1942.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS :

J. VENDRYES.

Vu et permis d'imprimer.

LE RECTEUR
DE L'ACADÉMIE DE PARIS :

GILBERT GIDEL.

BIBLIOGRAPHIE

DIDEROT :

LA QUESTION LITTÉRAIRE ET PHILOSOPHIQUE AU XVIII^e SIÈCLE

- BASTIER (Paul) : Le Paradoxe sur le Comédien. *Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1932, p. 871.
- BÉDIER (Joseph) : *Etudes critiques*. Paris, Armand Colin, 1903, in-16, xi-294 p.
- BILLY (André) : *Diderot*. Paris, Les Editions de France, 1932, in-16, iii-617 p.
- BONNET (Charles) : *Œuvres complètes*. Neuchatel, impr. de S. Fauche, 1779-1783, 8 t. en 10 vol. in-4°.
- BRÉHIER (Emile) : *Histoire de la Philosophie*, t. II, Paris, Alcan, 1930, in-8°, 577 p.
- BRUNETIÈRE (Ferdinand) : *Etudes critiques sur l'histoire de la Littérature Française*, 2^e série, Paris, Hachette, in-16, 3^e édit., 1889, 347 p.
- *Les Epoques du Théâtre Français*. Paris, Hachette, 1896, in-16, 404 p.
- BUFFON (et DAUBENTON) : *Histoire Naturelle générale et particulière*, Paris, Impr. royale, 1749-1767, 15 vol.
- BUFFON : Discours prononcés dans l'Académie Française, le 15 mai 1775, à la réception de M. le Maréchal Duc de Duras. Paris, Demonville, 1775, in-4°, 24 p.
- CANDEL (Jules) : *Les Prédicateurs Français dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Picard et Fils, 1904, in-8°, xlv-694 p.
- CHAMFORT et DE LA PORTE : *Dictionnaire dramatique*. Paris, Lacombe, 1776, 3 vol. in-8°.
- CHARPENTIER (John) : « Diderot et la science de son temps ». *La Revue du Mois*, 10 novembre 1913.
- CLAIRON : *Mémoires d'Hippolyte Clairon et Réflexions sur l'Art dramatique*, Paris, F. Buisson, an VII, in-8°, ii-360 p.
- CONDILLAC (Abbé de) : *Œuvres complètes*. Paris, C. Houel, 1798, in-8°, 23 vol.
- DIDEROT (Denis) : *Correspondance inédite...* avec des introductions et des notes par André Babelon. Paris, N. R. F., 1931, 2 vol. in-8°.
- *Lettres à Sophie Volland*, publiées par André Babelon. Paris, N. R. F., 1930, 3 vol. in-8°.
- *Œuvres complètes*. Edit. J. Assézat. Paris, Garnier frères, 1875-1877, 20 vol. in-8°.

- DIDEROT (Denis) : *Paradoxe sur le comédien*. Etude critique avec introduction, notes, fac-similé, par Ernest Dupuy, Paris, Société franç. d'impr. et de libr., 1902, in-4°, xxxiii-178 p.
- DIDEROT, GRIMM, etc... *Correspondance littéraire*. Paris, Garnier frères, 1877-1882, 16 vol. in-8°.
- DOUBLET (Suzanne-Madeleine) : *La Médecine dans les œuvres de Diderot*. Bordeaux, impr. de Delmas, 1934, in-8°, 107 p.
- DOUMIC (René) : « Les manuscrits de Diderot », *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1902.
- DUCROS (Louis) : *Diderot*. Paris, Perrin et C^{ie}, 1894, in-16, 345 p.
- EVANS (Raymond Leslie) : *Diderot et la musique*. Thèse Birmingham, 1932.
- FAGUET (Emile) : *Dix-huitième siècle*. Paris, Lecène et Oudin, 1890, in-18, xxx-537 p.
- *Le véritable Paradoxe sur le Comédien de Diderot*. Journal des Débats, 22 septembre 1902.
- FOLKIERSKI (Wladyslaw) : *Entre le classicisme et le romantisme*. Paris, Champion, 1925, in-8°, 604 p.
- FRÉRON : *L'Année littéraire*.
- GAIFFE (Félix) : *Le Drame en France au XVIII^e siècle*. Paris, A. Colin, 1910, in-8°, 603 p.
- GILLOT (Hubert) : *Denis Diderot, l'homme, ses idées philosophiques, esthétiques et littéraires*. Paris, Courville, 1937, in-8°, xii-336 p.
- GUEULETTE (Thomas-Simon) : *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien au XVIII^e siècle*. Paris, Droz, 1938, gr. in-8°, 220 p.
- HANNETAIRE (d'...) : *Observations sur l'art du comédien*, seconde édit., 1774, in-8°, xvi-350 p.
- HARTLEY (David) : *Explication physique des sens, des idées et des mouvements*, traduite... par M. l'Abbé Jurain. Reims, Delaistre-Godet, 1755, 2 vol. in-12.
- HEDGOCK (F. A.) : *David Garrick et ses amis français*. Paris, Hachette, 1911, in-16, 283 p.
- HERMAND (P.) : *Les idées morales de Diderot*. Paris, Les Presses Universitaires, 1923, in-8°, xix-303 p.
- JANET (Paul) : *La philosophie de Diderot, le dernier mot d'un matérialisme*. Nineteenth Century, avril 1881.
- JOHANSSON (J. Viktor) : *Etudes sur Denis Diderot*. Paris, Champion, 1928, in-8°, ix-209 p.
- JULLIEN (Adolphe) : *Histoire du costume au Théâtre*. Paris, Charpentier, 1880, in-4°, xii-356 p.
- *La Musique et les Philosophes au XVIII^e siècle*. Paris, J. Baur, 1873, in-8°, 69 p.
- *Les Spectateurs sur le Théâtre*. Paris, Detaille, 1875, gr. in-8°, 32 p.
- KRAKEUR (L.-G.) : « Aspects of Diderot's esthetic theory ». *The romanian review*, octobre 1939.
- LA LAURENCIE (Lionel de) : *Les Bouffons*. Paris, Publications de la Revue S. I. M., 1912, petit in-4°, 48 p.
- *La vie parisienne au XVIII^e siècle. La Musique*. Paris, Alcan, 1914, in-8°.
- LANSON (Gustave) : *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*. Paris, Hachette, 2^e édit., 1903, in-8°, vi-322 p.
- LE GRAS (Joseph) : *Diderot et l'Encyclopédie*. Amiens, Malfère, 1928, in-16, 173 p.

- LEMAITRE (Jules) : *Impressions de Théâtre* (cf. II^e série). Paris, Boivin et C^{ie}, 1920, 2 vol. in-8°.
- LESSING : *Dramaturgie de Hambourg*, traduction d'Ed. de Suckan. Paris, Didier, 1873, in-16, XLII-473 p.
- LOTE (Georges) : « La déclamation du vers français à la fin du XVII^e siècle. » *Revue Phonétique*, 1912 (tome II).
- LUC (Jean) : *Diderot*. Commune, oct. 1937, pp. 170-183.
- *Diderot*. Paris, Editions sociales internationales, 1938, in-16, 331 p.
- LUPPOL (I. K.) : *Diderot*, traduit du russe par Y. et V. Feldman. Paris, Editions sociales internationales, 1936, in-16, 405 p.
- LYONNET (Henri) : *La Vie au Dix-huitième siècle*. — *Les Comédiennes*. Paris, in-4°, 140 p. Marcel Schœur, 1930.
- MARMONTEL : (Les articles de) aux mots Déclamation et Décoration, t. IV de l'*Encyclopédie*, 1754.
- MERCIER (Louis-Sébastien) : *De la littérature et des Littérateurs*. Yverdon, 1778, in-8°, 158 p.
- *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*. Amsterdam, E. van Harrevelt, 1773, in-8°, xvi-372 p.
- MEYER (E.) : *Diderot*. Paris, Boivin, 1928, in-8°, 239 p.
- MORLEY (John) : *Diderot and the Encyclopedists*, London, Chapman and Hall, 1878, 2 vol. in-8°.
- MORNET (Daniel) : *L'Alexandrin français dans la Deuxième moitié du XVIII^e siècle*. Toulouse, Librairie de l'Université, 1907, in-8°, 95 p.
- *Diderot, l'homme et l'œuvre*. Paris, Boivin, 1941, in-16, 208 p.
- *Les origines intellectuelles de la Révolution française*. Paris, A. Colin, 1933, in-4°, 552 p.
- *La pensée française au XVIII^e siècle*. Paris, A. Colin, 1926, in-16, 220 p.
- *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*. Paris, Hachette, 1912, in-16, x-288 p.
- *Les sciences de la nature en France au XVIII^e siècle*. Paris, A. Colin, 1911, in-16, x-291 p.
- *Le Sentiment de la Nature en France de J.-J.-Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*. Paris, Hachette, 1907, in-8°, 573 p.
- « La véritable signification du Neveu de Rameau. » *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1927.
- *La Vie parisienne au XVIII^e siècle*. — *La Vie mondaine, les salons*. Paris, Alcan, 1914, in-8°.
- OLIVIER (Jean-Jacques) : *Henri-Louis Lekain, de la Comédie-Française*. Paris, Société franç. d'impr. et de libr., 1907, gr. in-8°, VIII-351 p.
- *Pierre-Louis Dubus-Préville, de la Comédie-Française*. Paris, Société franç. d'impr. et de libr., 1913, gr. in-8°, 199 p.
- *La vie parisienne au XVIII^e siècle. Les théâtres*. Paris, Alcan, 1914, in-8°.
- *Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre*. Paris, Société franç. d'impr. et de libr., 1899, in-8°, xxxv-441 p.
- OSTREICHER (Jean) : *La pensée politique et économique de Diderot*. Vincennes, Impr. de Rosay, 1936, in-8°, 83 p.
- PAITRE (Fernand) : *Diderot biologiste*. Lyon, A. Storck, 1904, in-8°, vi-106 p.
- PALISSOT (M.) : *Œuvres*. Liège, Clément Plomteux, 1777, 6 vol., in-8° (cf. t. II).

- POMMIER (Jean) : *Diderot avant Vincennes*. Paris, Boivin et C^{ie}, 1939, in-16, 119 p.
- POULET-MALLASSIS : *La Querelle des Bouffons*. Paris, J. Baur, 1876, in-8°, 24 p.
- REINACH (J.) : *Diderot*. Paris, Hachette, 1894, in-16, 213 p.
- RICCOBINI (Antoine-François) : *L'Art du Théâtre*. Paris, C.-F. Simon et Giffart Fils, 1750, in-8°, iv-102 p.
- RICCOBONI (Louis) : *Pensées sur la déclamation*. Paris, Briasson, 1738, in-8°, iv-47 p.
- ROLLAND (Romain) : *Musiciens d'autrefois*. Paris, Hachette, 1908, in-16, 306 p.
- « Les Précurseurs du Théâtre du peuple. » *Revue d'Art dramatique*, 15 juin 1903, p. 177.
- ROSENKRANTZ (Johann Karl Friedrich) : *Diderot's Lebend und Werke*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1866, 2 vol. in-8°.
- ROUSTAN (Marius) : *Les Philosophes et la Société française au XVIII^e siècle*. Paris, Picard et fils, 1906, in-8°, 455 p.
- SAINTE-ALBINE (Remond de) : *Le Comédien*. Paris, Dessain et Saillant; Vincent fils, 1747, in-8°, 317 p.
- SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin) : *Causeries du Lundi* (cf. tomes II-III et VII). Paris, Garnier frères, in-12.
- *Nouveaux Lundis* (cf. tomes IV et IX). Paris, Michel Lévy frères, in-12.
- SALESSES (R.) : *Diderot et l'Université*. *Revue Universitaire*, avril 1935.
- *Les Mystères de la jeunesse de Diderot*. Paris, Mercure de France, 1937, in-8°, 20 p.
- SCHLEGEL (A. W.) : *Cours de Littérature dramatique*, traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure. Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1865, 2 vol. in-16.
- THOMAS (Jean) : *L'Humanisme de Diderot*. Paris, Les Belles-Lettres, 2^e édit. 1938, in-16, 183 p.
- TRAHARD (Pierre) : *Les Maîtres de la Sensibilité Française au XVIII^e siècle*. Paris, Boivin et C^{ie}, 3 vol. in-8°, 1931-1932 et 1 vol. 1933.
- VENTURI (Franco) : *Jeunesse de Diderot*, traduit de l'Italien par Juliette Bertrand, Paris, A. Skira, 1939, in-8°, 418 p.
- VEXLER (Félix) : *Studies on Diderot's esthetic naturalism*. New-York, 1922, in-8°, 119 p.

L'ART DU THEATRE

PSYCHOLOGIE DU COMÉDIEN. — ART ET TECHNIQUE DRAMATIQUES.

- ANTOINE : « L'Art du comédien moderne. » *Conferencia*, 15 août 1924.
- « La Comédie-Française a-t-elle eu raison de faire appel à des metteurs en scène d'avant-garde ? » *Les Nouvelles Littéraires*, 7 août 1937.
- ABRAHAM (Pierre) : *Le Physique au Théâtre*. Paris, Edit. Coutan-Lambert, 1933, in-16, 197 p.
- ALLEVY (Marie-Antoinette) : *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*. Paris, E. Droz, 1938, gr. in-8°, xi-245 p.
- ARCHER (William) : « Physiologie de l'Acteur. » *Revue d'Art dramatique*, t. XII, oct.-déc. 1888 et avril-juin 1889.

- ARCHER (William) : « Questions sur l'art du comédien. » *Revue d'Art dramatique*, t. X, avril-juin 1888.
- ARTAUD (Antonin) : *Le Théâtre et son Double*. Paris, Gallimard, 1938, in-16, 157 p.
- BAPST (G.) : *Essai sur l'histoire du théâtre*. Paris, impr. de Lahure, 1893, in-4°, iv-693 p.
- BARTET (Julia) : « Causerie sur l'Art dramatique. » *La Revue de Paris*, 15 février 1901.
- BATY (Gaston) : *Le Masque et l'Encensoir*. Paris, Bloud et Gay, 1926, in-8, 327 p.
- BATY (Gaston) et CHAVANCE (René) : *Vie de l'Art Théâtral*. Paris, Plon, 1932, in-16, 311 p.
- BEAUJARD (André) : *Le Théâtre comique des Japonais*. Paris, G.-P. Maisonneuve (s. d. Copyright 1937) in-16, 191 p.
- BERNHARDT (Sarah) : *L'Art du théâtre. La Voix, le Geste, la Prononciation*. Paris, Nilsson, 1923, in-18 Jésus, 232 p.
- BERR (Georges) : *L'Art de Dire*. Paris, Hachette, 1924, in-16, 122 p.
- BERR (Georges) et DELBOST (René) : *Les Trois Dictions*. Paris, Edit. de la Revue Bleue, in-12, xvi-292 p.
- BERTHEAU (Julien) : *La genèse du personnage*. In Deuxième Congrès International d'Esthétique et de la Science de l'Art, Paris, 1937. Paris, Alcan, 1937, 2 vol. in-8° (cf. t. II, p. 348).
- BERTON (Claude) : « Les Masques de la Comédie. » (13 études sur les emplois) in *Les Nouvelles Littéraires*, juillet-août-septembre 1925.
- BINET (A) : « L'Emotion chez les acteurs. » *Revue des Revues*, 1^{er} mai 1897, vol. XXI, pp. 214-226.
- Réflexions sur le Paradoxe de Diderot. *L'Année psychologique*, 1897 (t. III, pp. 279-295) (c'est la même étude que la précédente).
- BLAIZE (Jean) : *Pour bien lire et bien réciter*. Paris, A. Colin, 1909, in-16, viii-216 p.
- BLOCH (Jean-Richard) : *Destin du Théâtre*. Paris, N. R. F., 2^e édit. 1930, in-16, 203 p.
- BLONDEL (Maurice) : *La psychologie dramatique du mystère de la Passion à Oberammergau*. Paris, Bloud, 1910, in-16, 63 p.
- BREMONT (L.) : *L'Art de dire les vers*. Paris, Fasquelle, 1903, in-12, 342 p.
- *Le Théâtre et la Poésie*. Paris, Bibl. de la Revue dram. et Music., 1894, in-8°, 209 p.
- CHAMPIGNEULLE (Bernard) : « Spectacles et Spectateurs. » *Mercure de France*, 1-2-1934, p. 554.
- CHAMPION (Edouard) : *La Comédie-Française*.
- CLAUDEL (Paul) : *L'Oiseau noir dans le soleil levant*. Paris, N. R. F., 1929, in-16, 249 p.
- COHEN (Gustave) : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*. Bruxelles, imp. de Hayes, 1906, in-8°, 304 p.
- COPEAU (Jacques) : *Diderot. Paradoxe sur le comédien*, présenté par Jacques Copeau. Paris, Plon, 1929, in-8°, 115 p.
- « La Mise en scène. » *Encyclopédie française*, t. XVII (p. 17'64-3).
- « Poète et Comédien. » *Les Nouvelles Littéraires*, 24 sept. 1932.
- « La Tragédie est morte ». *Le Journal*, 23 juin 1936.
- COQUELIN (Constant) : *L'Art du Comédien*. Paris, P. Ollendorf, 1894, in-16, 72 p.
- COURTOIS-SUFFIT (Maurice) et FLEG (Edmond) : *Le Théâtre Yddisch*. Paris, Soc. génér. d'Impr. et d'Edit., 1928, in-8°, 36 p.

- CRAIG (E. Gordon) : *De l'Art du Théâtre*. Traduction française par Geneviève Seligman-Lui. Paris, N. R. F., 1920, in-8°, xx-283 p.
- CROMMELYNCK (Fernand) : « Diction et Mimique. » *Marianne*, 26 mai 1937.
- « La Voix d'Or. » *Vendredi*, 3-1-1936.
- DAUDET (Alphonse) : *Entre les Frises et la Rampe*. Paris, E. Dentu, 1894, in-32, 216 p.
- DUBECH (Louis) : *Histoire générale illustrée du Théâtre*. (Avec la collaboration de Jacques de Montbrial, de Claire Eliane Engel et de Madeleine Horn-Monval.) Paris, Librairie de France, 1931-1934, 5 vol. in-4°.
- DUCHARTRE (Pierre-Louis) : *La Comédie italienne*. Paris, Libr. de France, 1925, in-4°, 356 p.
- DULLIN (Charles) : « La Crise du Théâtre. » *Marianne*, 26-9-1934.
- DUPONT-VERNON (H.) : *L'Art de bien dire*. Paris, P. Ollendorff, 1888, in-18, vii-263 p.
- *Diseurs et Comédiens*. Paris, P. Ollendorff, 1891, in-18, xii-247 p.
- DUSSANE (Béatrice) : *Le Comédien sans paradoxe*. Paris, Plon, 1933, in-16, 283 p.
- *La psychologie paradoxale du comédien*, in Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, Paris, 1937. Paris, Alcan, 1937 (t. II, p. 345).
- ENGEL (Johann Jacob) : *Idées sur le geste et l'action théâtrale*. Paris, H. J. Jansen, an III, 2 vol. in-8°.
- EVREINOFF (Nicolas) : *Le Théâtre dans la vie*. Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1930, in-16, xv-240 p.
- FABRE (Emile) : *Le Théâtre*. Paris, Hachette, 1936, in-16, 205 p.
- *Notes sur la mise en scène*. Abbeville, Imp. Paillart, 1933, in-16, 85 p.
- FESSARD (Gaston) : *Théâtre et Mystère*. Introduction à *La Soif* de Gabriel Marcel. Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1938, in-8°, 289 p.
- FILOZOF (Irena) : *L'Analyse du Jeu scénique* in Deuxième Congrès International d'Esthétique et de science de l'Art, Paris, 1937. Paris, Alcan, 1937 (T. II, p. 350.)
- FRÉJAVILLE (Gustave) : *Les travestis de Shakespeare*. Paris, Marcel Seheur, 1930, in-16, 119 p.
- GAIFFE (Félix) : *Le Rire et la scène française*. Paris, Boivin et C^{ie}, 1931, in-8°, vii-295 p.
- GHÉON (Henri) : *Le Comédien et la Grâce* (cf. la Préface). Paris, Plon, 1925, in-8°, xx-237 p.
- GIDE (André) : *Nouveaux Prétextes*. Paris, Mercure de France, 1911, in-12, 239 p.
- GORI (Gino) : *Il teatro contemporaneo e le sue correnti caratteristiche di pensiero e di vita nelle varie nazioni*. Torino, fratelli Bocca, 1924, in-16, iv-283 p.
- GOURFINKEL (Nina) : *Théâtre Russe Contemporain*. Paris, La Renaissance du Livre, 1931, in-8°, 235 p.
- GSELL (Paul) : *Le Théâtre soviétique*. Paris, Edit. soc. Intern. 1937, in-16, 200 p.
- HILLEBRAND (Harold Newcomb) : *The child actors, a chapter in Elisabethan stage history*. Urbana, the University of Illinois, 1926, 2 vol. in-4°.
- HOLSBOER (S.-Wilma). — *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*. Paris, E. Droz, 1933, gr. in-8°, 336 p.

- JACOBSON (Paul) : « La Psychologie de l'acteur », traduit par Emmanuel Levinas. *Revue philosophique*, t. CXVII, janvier-juin 1934, in-8° (p. 395).
- JOUVET (Louis) : « L'Art du Comédien » in *Encyclopédie Française*, t. XVII (p. 17⁶⁴-10).
- « L'Interprétation de Molière. » *Conferencia*, 1^{er} juin 1938.
- « Molière. » *Conferencia*, 1^{er} septembre 1937.
- « Les Problèmes du Théâtre contemporain. » *La Revue Hebdomadaire*, 4 mai 1935.
- *Réflexions du Comédien*. Paris, Ed. de la N. R. C., 1938, in-16, 209 p.
- KNOWLES (Dorothy) : *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Paris, E. Droz, 1934, gr. in-8°, 558 p.
- LARA (Louise) et AUTANT (Edouard) : *Cours de Comédie spontanée moderne*. Paris, Impr. générale, 1929, in-8°, 151 p., t. II. Paris, Imp. Gutenberg, 1934, in-8° oblong, 47 p.
- LARIVE (Mauduit-Larive) : *Cours de déclamation*. Paris, Delaunay, 1804-1810, 2 t. en 3 vol. in-8°.
- LAURET (René) : *Le théâtre allemand d'aujourd'hui*. Paris, Gallimard, 1933, in-16, 256 p.
- LEGOUVÉ (Ernest) : *L'art de la lecture*. Paris, J. Hetzel, 1879, in-18, V-304 p.
- *M. Samson et ses élèves*. Paris, J. Hetzel, 1875, in-8°, 40 p.
- LELION-DAMIENS (Lucien-Elie) : *Le Bréviaire des Comédiens*. Paris, N. Tresse, 1858, in-12, 312 p.
- LE ROY (Georges) : *Grammaire de la Diction française*. Paris, P. Delaplane, 1912, in-16, 184 p.
- LÉVI (Sylvain) : *Le Théâtre indien*. Paris, E. Bouillon, 1890, 2 t. en 1 vol. in-8°.
- LIENDEN (Herman Johan'Hendrik Van) : *Psychologie Beschouwing over Tooneelspel en Tooneelpeler door Herman Johan'Hendrik van Lienden*. Groningen Hoitsema, 1924, in-8°, 91 p.
- LIÈVRE (Pierre) : *Supplément au Paradoxe sur le Comédien*. Editions du Trianon, 1929, in-16, 119 p.
- MARCEL (Gabriel) : « Réflexions sur les exigences d'un théâtre chrétien. » *La Vie Intellectuelle*, 25 mars 1937, p. 458.
- MÉLÈSE (Pierre) : *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*. Paris, E. Droz, 1934, in-8°, 466 p.
- MIC (Constant) : *La Commedia dell'Arte*. Paris, « La Pléiade », 1927, in-4°, xiv-239 p.
- MORHANGE (Pierre) : « En marge de la Psychologie des Larmes. » *Journal de Psychologie*, 1922, p. 55.
- MORTIER (Alfred) : *Dramaturgie de Paris*. Paris, G. Crès, 1917, in-16, 383 p.
- MOUSSINAC (Léon) : *Tendances nouvelles du Théâtre*. Paris, Albert Lévy, 1931, in-fol. 35 p.
- NAVARRÉ (Octave) : *Les Représentations dramatiques en Grèce*. Paris, Les Belles Lettres, 1929, in-8°, 54 p.
- *Le Théâtre Grec*. Paris, Payot, 1925, in-16, 280 p.
- NOGAMI (Toyochiro) : *Japanese Noh plays, How to see them* (s. l. n. d.), in-8°, 66 p.
- PATHY (P. Venkatachala) : *Le Théâtre télougou contemporain*. Paris, A. Maisonneuve, 1933, in-8°, xii-108 p.

- PERRET (Auguste) : « Le Théâtre », in *l'Architecture d'Aujourd'hui*, septembre 1938.
- PETIT DE JULLEVILLE : *La Comédie et les Mœurs au Moyen Age*. Paris, L. Cerf, 1886, in-16, 363 p.
- *Les Comédiens en France au Moyen Age*. Paris, L. Cerf, 1885, in-16, 364 p.
- POLTI (Georges) : *Les Trente-six situations dramatiques*. Paris, Mercure de France, 1924, in-16, 322 p.
- POUPEYE (Camille) : *Les Théâtres d'Asie*. Paris, P. Magné, 1937, in-16, 267 p.
- REINHARDT (Max) : « De l'Acteur. » *Comœdia*, 25 juin 1928.
- « Propos sur l'acteur. » *Les Nouvelles Littéraires*, 5 sept. 1936.
- RIGAL (Eugène) : *Le Théâtre français avant la période classique*. Paris, Hachette, 1901, in-16, viii-363 p.
- ROCHAS (Albert de) : *L'enseignement de la mimique par l'hypnose*, in Deuxième Congrès International de Psychologie expérimentale réuni à Paris du 25 au 30 mars 1930 (Hector et Henri Durville, Impr. Edit.).
- *Les Sentiments, la musique et le geste*. Grenoble, H. Falgue et F. Perrin, 1900, in-4°, ci-279 p.
- ROUCHE (Jacques) : *L'Art théâtral moderne*. Paris, Bloud et Gay, 1924, in-4°, 80 p.
- SAMSON : *L'Art théâtral*. Paris, E. Dentu, 1889, in-18, 304-4 p.
- SARCEY (Francisque) : « L'Acteur ». *Revue d'Art dramatique*, t. I, janvier-mars 1886.
- SCHNIEDER (Edmund) : *Empirisch-strukturpsychologische Untersuchungen über den Schauspieler*, Leipzig; Barth 1932, S. 285-356, 8°.
- SÉE (Edmond) : *Petits dialogues sur le théâtre et l'art dramatique*. Paris, Bernard Grasset, 1913, in-18, vi-181 p.
- SICLIS (Charles) : *L'Architecture du Théâtre*, in Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, Paris, 1937. Paris, Alcan, 1937, t. II, p. 331.
- STROWSKI (Fortunat) : *Le Théâtre et Nous*. Paris, Edit. de la N. R. C., 1934, in-16, 223 p.
- TALMA (François) : *Réflexions de Talma sur Lekain et l'art théâtral*. Paris, A. Fontaine, 1856, in-16, 95 p.
- TALMA (Mme Vve) : *Etudes sur l'art théâtral*. Paris, H. Feret, 1836, in-8°, 365 p.
- TCHIAO TCH'ENG-TCHIH : *Le théâtre chinois d'aujourd'hui*. Paris, E. Droz, 1938, gr. in-8°, 180 p.
- TOLOMEI DE PIETRASANTA (Hugues) : *L'Art du cinéma*, in Deuxième Congrès International d'Esthétique et de science de l'Art, Paris, 1937. Alcan, 1937, t. II, p. 367.
- TRANNOY (A. I.) : *La Musique des vers*. Paris, Delagrave, 1929, in-16, 120 p.
- TOUCHARD (Pierre-Aimé) : *Dionysos*. Paris, Aubier, 1938, in-16, 201 p.
- VILLARD (Léonie) : *Le Théâtre américain*. Paris, Boivin et C^{ie}, édit., 1929, in-8°, viii-202 p.

PHILOSOPHIE — PSYCHOLOGIE — ESTHÉTIQUE — PHYSIOLOGIE
PHONÉTIQUE

- ALAIN : *Préliminaires à l'esthétique*. Paris, Gallimard, 1939, in-16, 307 p.
 — *Système des Beaux-Arts*. Paris, N. R. F., 5^e édit., 1926, in-16, 364 p.
 BARUZI (Jean) : *Sur la Prière*. Paris, Union pour la vérité, 1931, in-16, 38 p.
 BASCH (Victor) : *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Paris, Alcan, 1908, in-8°, 326 p.
 BAUDELAIRE (Charles) : *Variétés critiques*. Paris, G. Crès et C^{ie}, 1924, 2 vol. in-8°.
 BAUDOUIN (Charles) : *Psychanalyse de l'art*. Paris, Alcan, 1929, in-8°, 274 p.
 BAYER (Raymond) : *L'Esthétique de la Grâce*. Paris, Alcan, 1933, 2 vol. in-8°.
 BERGSON (Henri) : *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, Alcan, 1928, in-8°, viii-187 p.
 — *L'Evolution créatrice*. Paris, Alcan, 1907, in-8°, viii-403 p.
 — *Matière et Mémoire*. Paris, Alcan, 1928, in-8°, xii-280 p.
 — *La Pensée et le Mouvant*. Paris, Alcan, 1934, in-8°, 324 p.
 — *Le Rire*. Paris, Alcan, 40^e édit., 1932, in-8°, viii-209 p.
 BINET (Alfred) : *Les Altérations de la personnalité*. Paris, F. Alcan, 1892, in-8°, viii-323 p.
 BINET et PASSY : « La Psychologie des auteurs dramatiques. » *Revue philosophique*, 1894, t. I, avril-juin, p. 228.
 BINET (Léon) : *Questions physiologiques d'actualité*. Paris, Masson et C^{ie}, 1927, in-8°, 228 p.
 BONNIER (Pierre) : *La Voix*. Paris, Alcan, 1906, in-16, 299 p.
 BRÉMOND (Henri) : *Prière et poésie*. Paris, Bernard Grasset, 1926, in-16, xv-224 p.
 CUYER : *La Mimique*, Paris, O. Doin, 1902, in-18, 366 p.
 DELACROIX (Henri) : *Les Grands mystiques chrétiens*. Paris, Alcan, 1908, in-8°, xix-470 p.
 — *Le langage et la pensée*. Paris, Alcan, 1924, in-8°, 602 p.
 — *Psychologie de l'Art*. Paris, Alcan, 1927, in-8°, 481 p.
 — *La Religion et la Foi*. Paris, Alcan, 1922, in-8°, xii-463 p.
 — « Les Sentiments esthétiques et l'art », in *Nouveau Traité de Psychologie* (Georges Dumas). Paris, Alcan, 1939, in-8°, Fascicule 2.
 DUGAS (L.) : *Les Timides dans la littérature et l'art*. Paris, F. Alcan, 1925, in-16, v-155 p.
 DUGAS (L.) et MONTIER (F.) : *La dépersonnalisation*. Paris, F. Alcan, 1911, in-16, viii-224 p.
 DUMAS (Georges) : *Nouveau Traité de Psychologie*. Paris, Alcan, in-8° (premier tome : 1930).
 DUPUIS (Dr. Gabriel) : *Essai sur les mimiques voulues*. Lyon, Impr. L. Delaroche et Cie, 1897, in-8°, 80 p.
 FAURÉ-FRÉMIET (Ph.) : « Le poète et le primitif. » *Revue Philosophique*. Janvier-Février 1937, p. 48.
 FELDMAN (Valentin) : *L'Esthétique française contemporaine*. Paris, Alcan, 1936, in-16, 139 p.
 GRAMMONT (Maurice) : *Traité de Phonétique*. Paris, Delagrave, 1933, in-8°, xii-480 p.
 — *Le vers français*. Paris, Delagrave, 4^e édit., 1937, gr. in-8°, 508 p.

- GRANET (M.) : « Le langage de la douleur d'après le rituel funéraire de la Chine classique. » *Journal de psychologie*, 1922, p. 97.
- GROOS (K.) : *Les jeux des animaux*, traduit de l'allemand par Dirr et Van Gennep, Paris, Alcan, 1902, in-8°, viii-375 p.
- HARTENBERG (Dr Paul) : *Les Timides et la timidité*. Paris, Alcan, 1901, in-8°, xv-264 p.
- HEGEL (F.) : *Esthétique*. Traduction française, 2^e édit., par Ch. Bernard. Paris, G. Baillière, 1875, 2 vol. in-8°.
- HOWARD (George-Elliott) : « Social Psychology of the spectator. » *The American Journal of Sociology*, XVIII (1912) pp. 33-50.
- JAMES (William) : *L'Expérience religieuse*, traduit par Frank Abauzit. Paris, Alcan, 1906, gr. in-8°, xxiv-449 p.
- JANET (Dr Pierre) : *De l'angoisse à l'extase*. Paris, Alcan, 1928, in-8°, 699 p.
- JOUSSE (Marcel) : *Mimisme humain et psychologie de la lecture*. Paris, P. Geuthner, 1935, petit in-4°, 16 p.
- *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. Paris, Beauchesne, 1925, in-8°, 248 p.
- LALO (Charles) : *L'Art et la Morale*. Paris, Alcan, 1922, in-16, 192 p.
- *L'Art et la vie sociale*. Paris, Doin, 1921, in-16, 378 p.
- *L'Art loin de la vie*. Paris, J. Vrin, 1939, in-8°, 296 p.
- *La Beauté et l'instinct sexuel*. Paris, E. Flammarion, 1922, in-18°, 189 p.
- *Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration*. Paris, Alcan, 1926, in-8°, 51 p.
- *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, 2^e édit. augmentée, Paris, J. Vrin, 1939, in-8°, xvi-322 p.
- *L'Esthétique expérimentale contemporaine*. Paris, Alcan, 1908, in-8°, xv-208 p.
- *L'Expression de la vie dans l'art*. Paris, Alcan, 1933, in-8°, 263 p.
- *Introduction à l'esthétique*. Paris, A. Colin, 1925, nouvelle édit. revue et augmentée, in-16, ix-351 p.
- *Les sentiments esthétiques*. Paris, Alcan, 1910, in-8°, 278 p.
- LANDRY (Eugène) : *La Théorie du rythme et le rythme du français déclaté*. Paris, H. Champion, 1911, in-8°, 424 p.
- LAPY (Maurice) : *Le Trac*. Paris, M. Vigué, 1926, in-8°, 55 p.
- LASCARIS (P. A.) : *L'Education esthétique de l'enfant*. Paris, Presses Universitaires de France, 1928, in-8°, 508 p.
- LUBAC (Emile) : *Les Niveaux de conscience et d'inconscience et leurs intercommunications*. Paris, Alcan, 1929, in-8°, 150 p.
- MAUSS (Marcel) : « L'expression obligatoire des sentiments. » *Journal de Psychologie*, 1921, p. 425.
- NIETZSCHE (Frederic) : *L'Origine de la tragédie*. Traduit par Jean Marnold et Jacques Morland. Paris, Mercure de France, 1901, in-18, 231 p.
- PETITJEAN (Armand) : *Imagination et réalisation*. Paris, Denoël et Steele, 1936, in-8°, 320 p.
- RENOULT (E.) : « Psychologie de la foule au théâtre. » *Revue scientifique*, 29 juin 1895, p. 807.
- RIBOT (Théodule) : *Essai sur l'imagination créatrice*. Paris, Alcan, 1900, in-8°, viii-304 p.
- *Les Maladies de la personnalité*. Paris, Alcan, 2^e édit., 1932, in-16, viii-172 p.

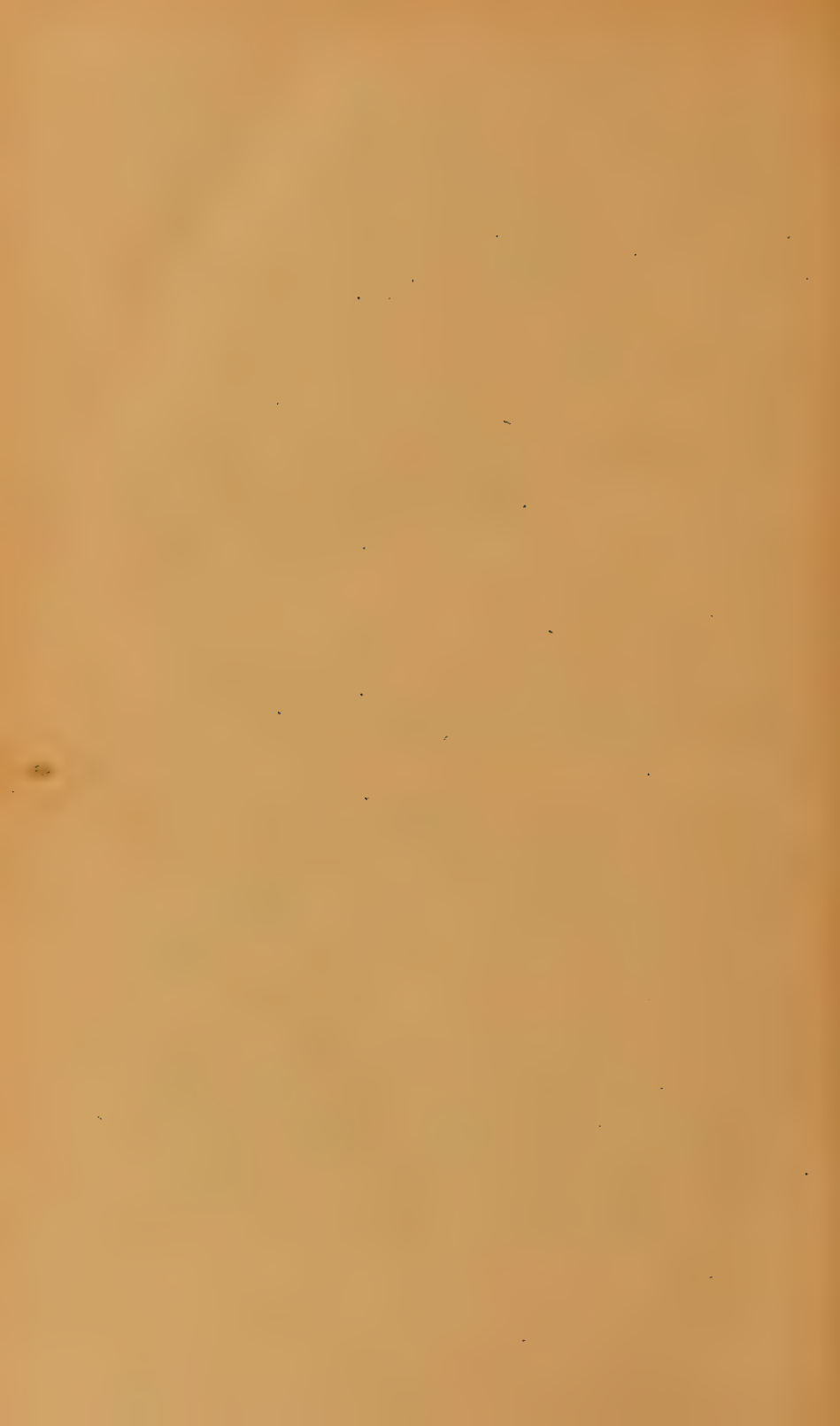
- RIBOT (Théodule) : *Psychologie de l'attention*. Paris, Alcan, 1869, in-18, 182 p.
- *La Psychologie des sentiments*. Paris, Alcan, 1896, in-8°, xi-413 p.
- SARTRE (Jean-Paul) : *L'Imaginaire*. Paris, Gallimard, 1940, in-8°, 248 p.
- SCHILLER (Friedrich von) : *Œuvres*. Traduction de Regnier (Adolphe). Paris, 1859-1862, 8 vol. in-8° (cf. t. 8, Esthétique).
- SEGOND (J.) : *La Prière*. Paris, Alcan, 2^e édit., 1925, in-16, 172 p.
- *Le problème du génie*. Paris, Flammarion, 1930, in-12, 285 p.
- SERVIEN (Pius) : *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*. Paris, Boivin et C^{ie}, 1930, in-8°, 208 p.
- SOURIAU (Etienne) : *L'Avenir de l'esthétique*. Paris, Alcan, 1929, in-8°, 403 p.
- *Avoir une âme*. Paris, Les Belles Lettres, 1938. Gr. in-8°, 144 p.
- SOURIAU (Paul) : *L'esthétique du mouvement*. Paris, Alcan, 1889, in-8°, 331 p.
- *L'imagination de l'artiste*. Paris, Hachette, 1901, in-16, 288 p.
- *La suggestion dans l'art*. Paris, Alcan, 1893, in-8°, 348 p.
- TAINÉ : *De l'intelligence*. Paris, Hachette, 12^e édit. 1911, 2 vol. in-16.
- TINEL (J.) : « Les variations de la formule sanguine par causes mécaniques et nerveuses. » *Archives des maladies du cœur, des vaisseaux et du sang*, juillet 1923.
- VALERY (Paul) : *L'Âme et la Danse*. Paris, Edit. du Sagittaire, 1931, in-4°, 199 p.
- *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris, N. R. F., 3^e édit., 1919, in-8°, 103 p.
- *Pièces sur l'art*. Paris, Gallimard, 1936, in-16, 313 p.
- VOIVENEL (Paul) : *Du timide au satyre*. Paris, Libr. des Champs-Élysées, 1933, in-8°, 256 p.
- WICART (Dr A.) : *Les Puissances vocales. Le chanteur*. Paris, Philippe Ortiz, 1931, 2 vol. in-16.

BIOGRAPHIES — MÉMOIRES — DIVERS

- AMBRIÈRE (Francis) et VILLIERS (André) : « L'École des Comédiens ou à la Recherche d'un enseignement rue de Madrid. » *Mercure de France*, 15-12-1934.
- « Après le concours du Conservatoire. Notes pour une réforme. » *Mercure de France*, 15-7-1934.
- ANDRAL (Madeleine) : *Au delà du rideau*. Paris, Marcel Chapelon, 1936, in-16, 201 p.
- ANTOINE (André) : *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*. Paris, Grasset, 1928, in-16, 297 p.
- *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*. Paris, Fayard, 1921, in-16, 324 p.
- *Le Théâtre*. Paris, Edit. de France, 2 vol. in-8°, 1932-1933.
- *La vie d'amoureuse de François-Joseph Talma*. Paris, E. Flammarion, 1924, in-16, 187 p.
- BACHELARD (Gaston) : *Lautréamont*. Paris, H. Corti, 1939, in-16, 201 p.
- BARING (Maurice) : *Sarah Bernhardt*. Traduit par Marthe Duproix. Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1933, in-16, 197 p.
- BARTHOUSSE : *Rachel*. Paris, Alcan, 1926, in-8°, 155 p.

- BERNHARDT (Sarah) : *Mémoires*. Paris, Fasquelle, 1923, 2 vol. in-16.
- BLANCHART (Paul) : *Gaston Baty*. Paris, Edit. de la N. R. C., 1939, in-16, 96 p.
- BOUTERON (Marcel) : « Les Muses romantiques. Muses de Théâtre. » *La Revue Hebdomadaire*, 10-4-1926.
- BRASILLACH (Robert) : *Animateurs de Théâtre*. Paris, Corrèa, 1936, in-16, 224 p.
- BRISSON (Pierre) : « Sur les comédiens. » *Le Temps*, 25-12-1933 et 1-1-1934.
- CÉZAN (Claude) : *Louis Jouvet et le Théâtre d'Aujourd'hui*. Paris, Emile Paul frères, 1938, in-16, 127 p.
- CHALIAPINE (Fédor) : *Ma vie*. Traduit du russe par André Pierre. Paris, Albin Michel, 1932, in-16, 385 p.
- *Pages de ma vie*. Traduit du russe par H. Pernot. Paris, Plon, 1927, in-16, 256 p.
- CHANCEREL (René) : *L'Evolution du statut des comédiens*. Paris, Les Presses modernes, 1930, in-8°, 175 p.
- COLETTE : « Des deux côtés de la rampe. » *Conferencia*, 15-11-1924.
- COPEAU (Jacques) : « Confidences d'auteur. Au Vieux-Colombier. » *Conferencia*, 1-4-1933.
- *Souvenirs du Vieux-Colombier*. Paris, Nouvelles Edit. Latines, 1931, in-8°, 127 p.
- « Divers ». *Les Nouvelles Littéraires*, 2-6-1934.
- « Fin de saison. » *Les Nouvelles Littéraires*, 23-6-1934.
- « Lectures et Réflexions pendant l'entr'acte. » *Les Nouvelles Littéraires*, 31-3-1934.
- « Shakespeare à l'Odéon. » *Les Nouvelles Littéraires*, 31-3-1934.
- DELACROIX (Eugène) : *Journal de Eugène Delacroix*. Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1893-1895, 3 vol. in-8°.
- DESCHANEL (Emile) *La Vie des comédiens*. Paris, Hachette, 1859, in-12, 380 p.
- DUBEUX (Albert) : *Julia Bartet*. Paris, Plon, 1938, in-8°, v-403 p.
- DUSSANE : *Mes quatre Comédies-Françaises, de Claretie à Bourdet*. Paris, Au Divan, 1939, in-16, 83 p.
- DUSSANE (B.) et DEREME (Tristan) : *La Querelle des comédiens et des poètes*. Paris, Le Divan, 1928, in-16, 125 p. (ou : in *Conferencia*, 20-6-1928).
- DUVERNOIS (Henri) : « La Peur au Théâtre. » *Conferencia*, 20-2-1931.
- ENGLEBERT (Omer) : *Vie et Conversion d'Eve Lavallière*. Paris, Plon, 1936, in-16, xi-339 p.
- ESQUIER : « Les comédiens à la ville. » *Revue Hebdomadaire*, juin et juillet 1901.
- FRESNAY (Pierre) : « La Profession du Comédien. » *Encyclopédie Française*, t. XVII, p. 1788-5.
- FUNCK-BRENTANO (Frantz) : *La Bastille des comédiens, le Fort-l'Evêque*. Paris, A. Fontemoing, 1903, in-16, 316 p.
- GILLET (M. S. Gillet, O. P.) : *Le Credo des Artistes*. Paris, Edit. de la *Revue des Jeunes*, 1929, in-16, ix-319 p.
- GONCOURT (Edmond de) : *Mademoiselle Clairon*. Paris, Charpentier, 1890, in-16, 524 p.
- *La Faustine*. Paris, Charpentier, 1882, in-18, iv-343 p.
- *La Guimard*. Paris, Charpentier, 1892, in-12, iii-331 p.
- GOT (B.) : *Journal*. Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1910, 2 vol. in-16.
- GSELL (Paul) : « Gémier tutoie Melpomène. » *Demain*, 4-7-1924.

- GUITRY (Sacha) : *Lucien Guitry*. Argenteuil, Coulouma, 1930, in-4°, 145 p.
- *Souvenirs*. Paris, Plon, 1935, in-16, viii-245 p.
- HOUSSAYE (Arsène) : *Les Confessions*. Paris, E. Dentu, 1885-1891, 6 vol. in-8°.
- JEAN-PAUL : *Choir de rêves*, traduit de l'allemand par Albert Béguin. Paris, Fourcade, 1931, in-8°, 219 p.
- LAMBERT (Albert) : *Sur les Planches*. Paris, Flammarion, 1894, in-12, xii-376 p.
- LARCHER (Félix) : « Artistes et critiques. » *Revue d'Art dramatique*, t. IX, janvier-mars 1888.
- LAVALLIÈRE (Eve) : *Ma conversion*. Paris, Gallimard, 1930, in-16, xiii-255 p.
- LEUSSIÈRE (Ernest) : *Du droit des comédiens sur leurs rôles*. Paris, L. Larose et L. Tenin, 1911, in-8°, 142 p.
- LUGNÉ-POÉ : « Le comédien ou l'excommunié. » *Comœdia*, 22-10-1933.
- *La Parade* : I. Le Sot du Tremplin, 1931, 272 p. — II. Acrobates, 1931, 293 p. — III. Sous les Etoiles, 1933, 301 p. — Paris, Gallimard, in-16.
- LYONNET (Henry) : *Dictionnaire des comédiens français*. Paris, Libr. de l'Art du Théâtre, 1904, 2 vol. in-4°.
- MAIRE (Elie) : *Le vrai visage d'Eve Lavallière*. Paris, Maison de la Bonne Presse, 1936, in-16, 208 p.
- MAUGRAS (Gaston) : *Les Comédiens hors la loi*. Paris, C.-Lévy, 1887, in-8°, vi-493 p.
- MAURIAC (François) : *Journal* (III). Paris, Grasset, 1940, in-16, 218 p.
- MIRBEAU (Octave) : *Le Comédien*, suivi de *la Réponse de M. Coquelin*. Paris, Brunox, 1883, in-16, 12-20 p.
- MONGREDIEN (Georges) : *Les Grands comédiens du XVII^e siècle*. Paris, Société d'édition « Le Livre », 1927, in-16, xxi-312 p.
- MOUNET-SULLY : *Souvenirs d'un tragédien*. Paris, Laffitte, 1917, in-16, 259 p.
- MUSSET (Alfred de) : « Un souper chez Mademoiselle Rachel. » *Œuvres complètes*. Paris, Charp. 1881, gr. in-8 (t. X, p. 117).
- PÉRICAUD (Louis) : *Le Panthéon des comédiens, de Molière à Coquelin aîné*. Paris, Fasquelle, 1922, in-8°, vi-372 p.
- REINHARDT (E. A.) : *Vie d'Eleonora Duse*, traduit de l'allemand par Odile de Bancalis. Paris, Perrin et C^{ie}, 1930, in-16, 328 p.
- SAINTÉ THÉRÈSE : *Vie de sainte Thérèse*. Traduite par le P. Marcel Bouix, revue et augmentée par Jules Peyré. Paris, Gabalda, 1927, in-18, xix-642 p.
- SCHNEIDER (Edouard) : *Eleonora Duse*. Paris, Grasset, 1926, in-16, xv-269 p.
- SILVAIN (Eugène) : *Frédéric Lemaître*. Paris, Alcan, 1926, in-8°, 162 p.
- SILVAIN (Jean) : *Tel était Silvain*. Paris, Alcan, 1926, in-8°, 162 p.
- STANISLAVSKI (Constantin) : *Ma vie dans l'art*, traduction de Nina Gourfinkel et Léon Chancercel. Paris, Edit. Albert, 1934, in-8°, 266 p.
- TRUFFIER (Jules) : « L'Affaire Mirbeau. Le dénigrement et l'apologie des comédiens. » *Mercure de France*, 15-1-1939.
- « A propos du Conservatoire. » *Mercure de France*, 1-9-1939, p. 298.
- *Mélingue*. Paris, Alcan, 1925, in-8°, 149 p.
- TRUFFIER (Jules) et CHANU (Jacques) : « Les Comédiens à l'Institut. » *Mercure de France*, 1-4-1929.



INDEX DES NOMS CITÉS

ABRAHAM (Pierre), 265.
ALAIN, 106, 120, 122, 294.
ALEMBERT (D'), 41, 44, 46, 65,
85, 89.
ALEXANDRE, 86.
ANDRAL, 184.
ANNUNZIO (D'), 145, 189.
ANTOINE, 12, 66, 164, 171, 186,
187, 200, 202, 208, 212, 217,
237, 276, 300.
APPIA (Adolphe), 300.
ARCHER (W.), 11, 12, 16, 17,
32, 38, 165, 172, 173, 175,
188.
ARTAUD (Antonin), 290.
AULARD, 18.

BACHAUMONT, 71.
BALZAC (Honoré de), 144.
BARTET (Mme), 39, 146, 164,
165, 173, 175, 181, 184, 189,
192, 202, 210.
BARON, 25, 58.
BARRÈS (Maurice), 39.
BARTHOU (Louis), 277.
BARUZI (Jean), 220.
BASCH (Victor), 9, 10, 130.
BASTIER (Paul), 18.
BATY (Gaston), 151, 155.
BAUDELAIRE (Charles), 128,
129.
BAUDOUIN, 256.
BAUR (Harry), 114, 115.
BAYER (Raymond), 115.
BEAUCHATEAU (Mlle de), 116.
BÉDIER (Joseph), 18, 19.

BEETHOVEN, 218.
BEJART (Madeleine), 137.
BELL (Marie), 149.
BERENDT (Rachel), 239.
BERGSON, 80, 117, 133, 210,
224, 241, 271, 284.
BERNARD (Armand), 281.
BERNARD (Jean-Jacques), 142,
143, 290.
BERNARD (Léon), 196, 276.
BERNHARDT (Sarah), 21, 96,
101, 102, 113, 116, 167, 171,
175, 202, 207, 212, 214, 215,
245, 253, 258, 266.
BERR (Georges), 34, 94, 99,
103, 135, 186.
BERRY (Jules), 169, 262.
BERTHEAU (Julien), 142, 145,
147, 151, 153, 155, 159, 182.
BERTHIER, 178.
BINET (A.), 17, 30, 31, 32, 33,
37, 146, 168, 175, 176, 177,
178, 180, 181, 183, 184, 189,
192, 199, 201, 202, 203, 206,
207, 209, 210, 218, 227.
BONNET (Charles), 49, 50.
BORDEU, 46.
BOSSUET, 260, 264.
BOURDET (Edouard), 245.
BOUTERON (Marcel), 277.
BOYER (Charles), 238.
BRÉMOND (abbé H.), 220, 256.
BREMONT (L.), 11.
BRIAND (Aristide), 148.
BRISSON (Pierre), 31, 37.
BRIZARD, 35.

BRUNOT (Ferdinand), 127.
BUFFON, 42, 50.

CANDEL (abbé J.), 58.
CHABRIER, 207.
CHALIAPINE, 186.
CHAMARAT (Georges), 154, 155,
182, 207.
CHAMFORT, 108.
CHAMPESLÉ, 57, 58, 259.
CHANU (Jacques), 261.
CHAPLIN (Charlie), 282, 284.
CHASTELLUX, 78.
CHESOLDEN, 41.
CHEVALIER (Maurice), 116,
117.
CHEVRIER (Jean), 157, 182.
CLAIRON (Hyppolite), 23, 25,
52, 53, 57, 82, 138, 238, 259.
CLARETIE (Jules), 263.
CLAUDEL (Paul), 287.
COCTEAU (Jean), 243.
COHEN (Gustave), 289.
COLEMAN (John), 173.
COLETTE, 245.
COLLÉ, 71.
CONDÉ, 86.
CONDILLAC, 41, 42, 49, 106.
COPEAU (Jacques), 54, 111,
138, 186, 188, 262, 279, 289,
292, 300.
COPPÉE (François), 101.
COQUELIN (C.), 9, 14, 16, 33,
96, 99, 170.
CORNEILLE, 156.
CRAIG (Gordon), 12, 290, 300.
CRÉBILLON, 62.
CROMMELYNCK, 102.
CUREL (François de), 139, 201.
CUYER, 120.

DARWIN, 172.
DAUDET (Alphonse), 67, 263.
DAVY (Jean), 158, 159.
DEARLY (Max), 266.
DEBUSSY, 218.
DÉJAZET, 238.
DELACROIX (Henri), 33, 108,
124, 128, 131, 191, 216, 218,

220, 222, 223, 269, 270, 275.
DELACROIX (Eugène), 216, 217.
DEMAZY (Paul), 153.
DERÈME (Tristan), 17, 175.
DESCARTES, 47.
DESCHANEL, 148, 263.
DESPRÉS (Suzanne), 176, 181,
184, 206, 207.
DICKENS, 216, 261.
DIDE (Dr), 233.
DIDEROT, 11, 12, 13, 15, 16, 17,
18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 42, 43, 45, 46,
47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
74, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
88, 89, 90, 134, 140, 146,
168, 175, 177, 178, 180, 181,
183, 184, 187, 188, 199, 200,
201, 202, 203, 206, 209, 213,
228, 247, 271, 289, 299.
DIEUDONNÉ, 124, 250.
DORVAL (Marie), 76, 133.
DOUMIC (René), 18, 19.
DUBECH (Lucien), 114, 115.
DUCLOS, 26.
DUFLOS (Raphaël), 179.
DUGAZON, 238.
DULLIN (Charles), 292, 296.
DUMAS (Alexandre), 121, 239.
DUMAS (Georges), 121, 125.
DUMESNIL (La), 21.
DUPUY (Ernest), 18.
DUQUESNOY, 52, 77.
DURUFLÉ (Maurice), 191.
DUSE (Eléonora), 145, 167,
258.
DUSSANE (Béatrice), 10, 13, 17,
18, 21, 31, 33, 34, 37, 38,
39, 40, 54, 132, 136, 137,
175, 181, 187, 188, 199, 200,
202, 203, 205, 216, 217, 218,
233, 275.

DUVERNOIS (Henri), 170, 171.
 DUVIVIER, 243.

ENGLEBERT, 138.
 ERLER (Fritz), 300.
 ESCANDE (Maurice), 156.
 ESCHILLE, 68.
 EURIPIDE, 68.
 EVREINOFF, 232, 278.

FABRE (Emile), 33, 119, 188,
 191.
 FAGUET (Emile), 18.
 FELDMAN (Valentin), 226.
 FESSARD (Gaston), 260.
 FILOZOF (Irena), 201, 202, 204,
 206, 220, 269.
 FLAUBERT (Gustave), 146, 218.
 FLERS (Robert de), 253.
 FLOURNOY, 222.
 FOLKIERSKI, 56, 71.
 FRANCE (Anatole), 243.
 FRATELLINI (Francesco), 266.
 FRÉRON, 75.
 FRESNAY (Pierre), 301.
 FREUD, 283.
 FUCHS (Georges), 300.

GAIFFE (Félix), 70, 71, 72,
 295.
 GAILLARD (Roger), 189.
 GANCE (Abel), 124.
 GARBO (Greta), 122, 238, 239.
 GARRICK, 19, 23, 51, 73, 74,
 78, 79, 84.
 GAUTIER (Théophile), 261.
 GÉMIER (Firmin), 93, 296.
 GHÉON (Henri), 154, 251, 252,
 255.
 GILLET (R. P.), 260.
 GIRAUDOUX (Jean), 139.
 GISBERT, 58.
 GLATIGNY, 136.
 GLUCK, 65.
 GÖETHE, 14, 146, 196, 239, 243,
 263.
 GOLDONI, 75.
 GONCOURT (Edmond de), 93,
 248, 249.

GOT, 99, 168, 170, 187, 205.
 GOZZI, 100.
 GRAMMONT (Maurice), 106,
 107.
 GRANET, 125, 286.
 GRANIER (Jeanne), 172.
 GRAPPE, 18.
 GREBAN, 174.
 GRIEG, 157.
 GRIMM, 18, 19, 37, 51, 52, 57,
 65, 73, 74, 78, 84.
 GROCK, 282.
 GSELL (Paul), 94.
 GUILLAUME, 268.
 GUITRY (Lucien), 96, 110, 111,
 132, 163, 166, 174, 186, 191,
 193, 212, 232, 237, 241, 261,
 262, 264, 266.
 GUITRY (Sacha), 111, 132, 136,
 163, 166, 172, 191, 212, 237,
 261, 262, 264.

HALLER, 46.
 HANNETAIRE (D'), 62.
 HARTENBERG (Dr), 149.
 HARTLEY, 46, 49.
 HELVÉTIUS, 42, 43, 44, 45, 84.
 HERIAT (Philippe), 136.
 HORACE, 60.
 HOUSSAYE, 238.
 HUGO (Victor), 101, 146.
 HUGUENET, 276.

INGRES, 96.
 IRVING, 9, 14, 16.

JACOBSON, 179, 180, 201, 205,
 211, 220.
 JAMES (William), 47, 253.
 JANIN (Jules), 114.
 JEAN-PAUL, 225.
 JODIN (Mlle), 36, 57, 58, 59,
 66, 67, 71, 78, 79, 81, 86.
 JOUBÉ (Romuald), 174.
 JOUVET (Louis), 34, 39, 120,
 134, 135, 137, 138, 144, 145,
 170, 174, 176, 184, 188, 189,
 192, 193, 198, 203, 205, 266,
 270, 271, 272, 273, 274, 282.

LA BRUYÈRE, 258, 259.
 LALO (Charles), 14, 113, 194,
 197, 220, 240, 251, 297.
 LAMARCK, 41.
 LANDRY (Eugène), 107, 120.
 LANSON (Gustave), 18.
 LAPRADE (V. de), 146.
 LAPY (Dr), 149.
 LARCHER (Félix), 10, 12.
 LARROUMET (Gustave), 18.
 LASCARIS, 231, 232, 233.
 LAURAGUAIS (M. de), 66.
 LAVALLIÈRE (Eve), 252, 253,
 258.
 LE BARGY, 227.
 LECONTE (Marie), 149.
 LECOUVREUR (Adrienne), 259.
 LEKAIN, 130, 178, 259.
 LENORMAND (Henri), 290.
 LE ROY (Georges), 94, 98, 99,
 116, 134, 235.
 LESSING, 14.
 LEVI (Sylvain), 288.
 LEWES (G. H.), 172.
 LIÈVRE (Pierre), 17, 34, 134,
 135, 198, 202, 272.
 LIFAR (Serge), 190.
 LINNÉ, 41.
 LISTON, 172.
 LLOYD (Marie), 113.
 LOYOLA (Ignace de), 221.
 LUCAS, 58.
 LUGNÉ-POE, 145, 167, 169, 258,
 262, 264.
 MACKLIN, 74.
 MACREADY, 172.
 MAETERLINCK, 290.
 MANN (Thomas), 131.
 MARCEL (Gabriel), 254, 260.
 MARLBOROUGH, 86, 89.
 MARMONTEL, 62, 73.
 MARTIN DU GARD (Roger), 251.
 MAURIAC (François), 182, 219,
 254, 256.
 MAUSS (Marcel), 125.
 MAX (DE), 239, 245, 266.
 MIRBEAU (Octave), 15, 71, 241.
 MOLÉ, 25, 71, 72, 187.

MOLIÈRE, 14, 38, 58, 61, 98,
 114, 116, 128, 135, 136, 137,
 138, 144, 154, 155, 193, 258,
 260.
 MOLINOS, 57.
 MOLYNEUX, 41.
 MONNIER (l'abbé le), 35.
 MORAND (P.), 61.
 MORENO (Marguerite), 225,
 266.
 MORHANGE (P.), 176, 177, 181,
 186, 188, 202, 206, 207, 208.
 MORIN (Pierre), 157, 207.
 MORLAY (Gaby), 184.
 MORNET (D.), 58.
 MOUNET (Paul), 136, 171, 175,
 176, 177, 187, 189, 201, 206,
 207, 235, 236, 239.
 MOUNET-SULLY, 21, 175, 176,
 183, 185, 192, 198, 200, 201,
 202, 206, 209, 212, 213, 214,
 215, 217, 218, 224, 228, 235,
 239, 253, 258, 261, 266, 270,
 275.
 MURZEAU (Jean), 160.
 MUSSET (Alfred de), 38, 93,
 100, 130, 151, 155, 225, 229,
 239, 247.
 NAIGEON, 18.
 NEMIROVITCH - DANTCHENKO,
 300.
 NERVAL (Gérard de), 100.
 NIVETTE (Suzanne), 157, 196.
 NOEL-NOEL, 282.
 OLIVIER (J.-J.), 88.
 O'NEILL, 291.
 PALISSOT, 75.
 PALUEL-MARMONT, 230.
 PASSY (Jacques), 201.
 PELLERIN (Jean-Victor), 290.
 PERGOLÈSE, 65.
 PERRET (Auguste), 296.
 PETROVSKI, 166.
 PHIDIAS, 78.
 PHILOCTÈTE, 68.
 PIÉRAT, 177, 178, 244.

PIERRY, 114.
 PIERSON, 149.
 PIRANDELLO, 139, 164.
 PLATON, 259.
 PLAUTE, 144.
 PLOTIN, 223.
 PLOTNIKOV, 180.
 PÔLOS, 244.
 POLTI (Georges), 100.
 PORPHYRE, 223.
 PORTE (De la), 108.
 PROUST (Marcel), 227.
 PROVOST, 99.

RACHEL, 114, 180, 239, 253,
 258, 266, 277.
 RACINE (Jean), 38, 58, 59, 93,
 100, 132, 154, 259.
 RAIMU, 120.
 RAMEAU, 218.
 RAVEL (Maurice), 191, 225.
 RAYNAL (Paul), 208.
 REGNIER, 11.
 REINHARDT (Max), 184, 262,
 263, 293.
 RENAUD (Madeleine), 142, 143.
 RENOULT, 297.
 REUMERT (Paul), 136, 241.
 RIBOT, 222, 223, 241.
 RICCOBONI (François), 14, 19,
 58, 59.
 RICCOBONI (Louis), 14, 19.
 RICCOBONI (Mme), 35, 57, 60,
 61, 63, 73, 79, 83.
 ROCHAS (DE), 122, 123.
 ROLLAN (Henri), 154, 158, 159,
 216.
 ROLLAND (Romain), 65.
 ROSCIUS, 23, 119.
 ROSTAND (Edmond), 196.
 ROSTAND (Jean), 297.
 ROSTAND (Maurice), 178.
 ROTROU, 251.
 ROUNAT (DE LA), 11.
 ROUSSEAU (J.-J.), 65.

SAINT-SAËNS, 148, 261.
 SAINTE-ALBINE (Remond de),
 19, 58, 59, 69, 81.

SAINTE-BEUVE, 148.
 SALVINI, 14.
 SAMSON, 26, 180, 187, 277.
 SAND, 243.
 SARCEY (Francisque), 11, 12,
 34, 148, 261.
 SARDOU, 245.
 SARMENT (Jean), 136.
 SCARRON, 243.
 SCHILLER, 100, 118, 119, 230.
 SCHÖNE (Maurice), 107.
 SCHROEDER, 14.
 SCUDÉRY, 243.
 SEDAINE, 29.
 SEGOND (J.), 220, 221.
 SEGOND-WEBER, 97, 266.
 SÉVIGNÉ (Mme de), 259.
 SHAKESPEARE, 14, 72, 100, 128,
 136, 145, 153, 197, 279.
 SHAW (Bernard), 139.
 SICLIS, 296.
 SILVAIN, 129, 136.
 SIMONE (Mme), 136, 170, 174,
 196.
 SOPHOCLE, 68.
 SOURIAU (P.), 9, 10, 11, 146.
 SPENCER, 230.
 STANISLAVSKI, 14, 169, 188,
 235, 291, 300, 302.

TAINE, 146, 294.
 TALMA (François-Joseph), 14,
 16, 95, 110, 129, 132, 136,
 149, 178, 181, 200, 216, 217,
 237, 239.
 TASSENCOURT (Marcelle), 155.
 TAYLOR (Baron), 239.
 TCHEKHOFF, 146, 179.
 TCHIAO-TCH'ENG-TCHICH, 287.
 THOMAS (Jean), 56.
 THOMAS D'AQUIN (Saint), 260.
 TINEL, 162.
 TOLOMEI DE PIETRASANTA, 291.
 TOLSTOI, 13.
 TOULOUSE (Dr), 193.
 TOURNEUX (Maurice), 18.
 TRAHARD (Pierre), 67.
 TRUFFIER (Jules), 102, 136,
 178, 261, 264, 275.

TURENNE, 86, 89.

VALÉRY (Paul), 14, 103, 107,
240.

VAQUEZ, 153.

VENKATACHALA (Pathy), 288.

VERLAINE, 103.

VERNET, 36, 81.

VERNEUIL (Juliette), 153, 181,
207.

VERNIER (Jean), 153, 155.

VIERNE (Louis), 191.

VILDRAC (Charles), 290.

VINET, 256, 262.

VIOLLET-LE-DUC, 237.

VITRAY (Georges), 159, 161.

VOIVENEL (Dr), 171, 172.

VOLLAND (Sophie), 59, 71, 73.

VOLTAIRE, 23, 61, 66, 74, 238,
259, 264.

YONNEL (Jean), 156, 157, 159,
161, 208, 216, 217, 218.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	9
---------------------------	---

I

Diderot et le Paradoxe sur le Comédien.....	15
---	----

La question de l'authenticité du Paradoxe ne se pose plus, 18. — Les arguments, 20. — La pensée de Diderot n'est pas toute dans le Paradoxe. — Les Commentateurs, 30. — Les contradictions de Diderot, 35. — Les contradictions des commentateurs, 36. — La sensibilité dans le système philosophique de Diderot, 40. — Le système dramatique, 55. — L'auteur, 74. — Le problème de la vérité dans l'art, 76. — Attitude de principe, sans concession, 81. — Pourquoi Diderot s'est montré aussi affirmatif dans le Paradoxe, 84. — Diderot choisit le « fantôme homérique » à la gloire du comédien, 87. — Conclusion de l'examen et leçon du Paradoxe, 89.

II

La technique et le métier.....	92
--------------------------------	----

Quelques règles, 94. — Les rythmes, 102. — De la diction des vers, 105.

Le rôle du Physique.....	111
--------------------------	-----

Le charme, 115.

Mimique et Symbolique.....	119
----------------------------	-----

La mimique théâtrale, langage de convention, 120. — Education et acquisition d'activités réflexes, 124. — Interprétations mimiques à partir des données physiologiques et sociales, 126.

La Sensibilité et l'Intelligence.....	129
---------------------------------------	-----

Les expériences sensibles, 132. — L'Intelligence, 134. — L'équilibre du sensible et du rationnel, 140.

L'élaboration du rôle.....	141
----------------------------	-----

Des différentes phases, 143.

